Kartezyen Perspektiften Yapay Zekâya Bir *Aufhebung*: Algoritmik Görme Biçimi

Arzu Bayar
Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi
https://orcid.org/0000-0002-8957-0397
https://ror.org/05szaq822
arzubayar@gmail.com
Giresun, Türkiye

Öz

İmgeler belirli görme biçimleri bağlamında yaratılırken bu imgeleri yine belirli görme biçimleri içerisinden anlamlandırırız. Bu makalede, görme biçimlerinin tarihsel dönüşümünü eleştirel bir konumdan ele alarak yapay zekâ temelli "algoritmik görme biçimi" kavramının epistemolojik, estetik ve kültürel boyutlarını irdelemeye çalışıyorum. Öncelikle "makine görme biçimi" yerine "algoritmik görme biçimi" kavramını kullanmanın daha doğru bir bilim iletişimi için gerekli olduğunu iddia ediyorum. Ardından artık adı koyulmuş olan bu görme biçimini tartışmaya açmak maksadıyla, görme biçimleri literatürünü bir pusula olarak belirleyerek günümüzün yönünü belirlemeye çalışıyorum. Kartezyen perspektif ile değişen ve fotoğrafik perspektifle dönüşen görme pratiklerinin, günümüzde yapay zekâ dispositifiyle birlikte tamamen yeni olmayan ancak yenilenmiş bir aşamaya geçtiğini savunuyorum. Kartezyen görme biçiminin en temelinde yer aldığını belirlediğim üç boyutunu (öznel olanın nesnelleştirilmesi, gözlemci-gözlenen ayrımı ve görsel dünyanın parçalanması/heterotopya) algoritmik alana uzattığım bir soruşturmayı

http://ilefdergisi.ankara.edu.tr
ilef dergisi ▪ **12 (2)** ▪ güz/*autumn*: 180-215
Araştırma Makalesi ▪ DOI: 10.24955/ilef.1736975

CC BY NC

da bu bağlamda tartışmaya açıyorum. Resim, fotoğraf ve yapay zekâ sanatının literatürü üzerinden yapılan bir tartışma boyunca, özellikle görme ediminin zaman içerisinde nasıl bazen değişmeden kaldığını, ancak aynı zamanda dönüm noktaları da yaşadığını göstermeyi amaçlıyorum. Sanat dünyasından Refik Anadol'un *Rönesans Rüyaları* (2023) eserini merceğe alarak bu alanın "sınırları" üzerinde gezinmeye çalışıyorum. Üç kategorili bu soruşturma, algoritmik görme biçiminin Kartezyen perspektif ve fotoğrafla olan diyalektiğini bir *aufhebung* ilişkisi içinde sürdürdüğünü, başka bir deyişle onu hem içerdiğini hem de dönüştürerek aştığını gösterir.

Anahtar Kelimeler: Görme biçimleri, algoritmik görme biçimi, yapay zekâ, makine görmesi, algoritmik imajlar

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Makale geliş tarihi: 7.7.2025 ▪ Makale kabul tarihi: 13.11.2025

From a Cartesian Perspective to an Artificial-Intelligence Aufhebung*: The Algorithmic Way of Seeing*

Arzu Bayar
Giresun University Tirebolu Faculty of Communication
https://orcid.org/ 0000-0002-8957-0397
https://ror.org/05szaq822
arzubayar@gmail.com
Giresun, Türkiye

Abstract

Images are created within the context of particular ways of seeing, and we interpret these images through particular ways of seeing as well. In this article, I examine the historical transformation of ways of seeing from a critical standpoint and aim to explore the epistemological, aesthetic, and cultural dimensions of the artificial-intelligence-based concept of the "algorithmic way of seeing." I first argue that it is necessary to adopt the concept of the "algorithmic way of seeing" over "machine way of seeing" for a proper discussion of the subject. I then attempt to orient this concept in the present moment by taking the literature on ways of seeing as a compass. I argue that visual practices that changed with the Cartesian perspective and were transformed with the photographic perspective have entered a renewed, though not entirely new, phase today with the artificial-intelligence *dispositif*. In this context, I extend into the algorithmic domain three dimensions that I identify as fundamental to the Cartesian way of seeing: the objectification of the subjective, the separation between observer and observed, and the fragmentation of the visual world / heterotopia. Through a discussion grounded in the literature of painting,

http://ilefdergisi.ankara.edu.tr
ilef dergisi ▪ **12 (2)** ▪ güz/autumn: 180-215
Araştırma Makalesi ▪ DOI: 10.24955/ilef.1736975

CC BY NC

photography, and artificial-intelligence art, I aim to show how the act of seeing sometimes remains unchanged over time but sometimes also experiences turning points. Focusing on Refik Anadol's work *Renaissance Dreams* (2023) from the art world, I attempt to explore the "boundaries" of this field. This three-category inquiry shows that the algorithmic way of seeing continues its dialectic with the Cartesian perspective and photography within a relation of *Aufhebung*; in other words, it both contains them and surpasses them through transformation.

Keywords: Ways of seeing, algorithmic way of seeing, artificial intelligence, machine vision, algorithmic images

▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Received: 7.7.2025 ▪ Accepted: 13.11.2025

İmgenin gücüne dair düşünürken *egemen* olan ile *cetvel* sözcüğünün İngilizcede aynı sözcüklerle karşılandığını hatırlatır Zeynep Sayın: *ruler*.[1] Egemenin eli bir nizam yaratmak bağlamında cetvel tutar, ancak ne egemen ne de cetvel a priori olarak birer imgedir (Sayın 2024, 13). Böylelikle ister imgesel ister değil, egemen olanın aslında bir tür cetvelle çizilmiş gibi bir düzen yarattığını, sınırlar çektiğini hatırlatır bu bize. Nasıl ki görme ediminde dışardan gözlerimize yansıyan ışık daima bir doğru şeklindeyse, benzer bir biçimde doğrusal perspektifin kuralları da en temelinde doğrusal çizgiler üzerinden tuvale yansır. Dolayısıyla imgesel alan, tıpkı egemenin alanı gibi daima çizgiler ve sınırlar üzerine düşünmek üzerine kuruludur.

"Her imge, ardında bir görme biçimini taşır" ve Berger'e göre buna fotoğraflar da dahildir: "Fotoğraflar, yalnızca mekanik kayıtlar değildir; her kare, fotoğrafçının belli bir bakış açısını seçmesiyle oluşur. Ressamlar ise görme biçimlerini çizgi ve renklerle yeniden kurar. Öte yandan, bir imgeyi nasıl algıladığımız ya da yorumladığımız bizim kendi görme biçimimize bağlıdır; görme, yalnızca görmekle sınırlı olmayan kültürel ve öznel bir tavırdır" (Berger 2019, 10). Bu makalede tartıştığım kadarıyla buna algoritmik imajlar da dahildir: İnsan öznelerin verdiği bir *prompt*[2] (istem), makinenin

•••

1 Bu çalışma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı'ında hazırlanmış "Özne-İmaj-Teknoloji Ekseninde Yapay Zekâ Üzerine Bir Soruşturma" (2024) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

2 *Prompt* ya da *istem*, insanın anlam üretme yetisinin dijital biçimidir. Bir "soru" değildir yalnızca; daha çok, insanın dünyayı tarihte ilk kez kendi dışındaki bir zekâ aracılığıyla yeniden düşünmeye çalışma "ihtimalidir". Bu anlamda *prompt*, yalnızca bir "girdi" de değildir; düşüncenin teknik bir forma bürünmesidir. İnsan burada, temsil değil etkileşim kurar: Anlamı

sonsuz gibi görünen verilerden algoritmik tasarımı dahilinde çıkardığı sonuçla birleşir ve ortaya bir kısmı insana, bir kısmı makineye içkin karma bir görüntü çıkar. Dolayısıyla görme biçimleri, bünyesinde hem kolektif hafızaya hem de makinenin üretimi imajlara hiç olmadığı kadar yer vermesi nedeniyle zenginleşir, çeşitlenir ve fakat parçalanır. Böylece görme biçimlerinin, tarihin başından bu yana teknolojik ve kültürel değişimlerle sürekli yenilendiği bir kez daha açığa çıkar. Öyle ki insanlığın gerçekliği temsile yönelik çabası, Altamira ve Lascaux mağara duvarlarındaki özgün çizimlerden Rönesans'ın kusursuz perspektif anlayışına, fotoğrafın hakikatle olan bağından günümüzün veri temelli algoritmik imajlarına kadar uzun bir yol kat eder. Bu değişim, yalnızca teknik ya da teknolojik bir gelişim anlatısı değil; aynı zamanda hakikat, öznellik, nesnellik ve güç ilişkilerini de dönüştüren ve gündelik yaşamın içerisine sızan kültürel bir hattır.

Michelangelo'nun ünlü eseri *Âdem'in Yaratılışı* (The Creation of Adam, 1511), Tanrı'nın insanı var ettiği ana odaklanırken günümüz imgelerinde artık bu kutsal dokunuşun yerini sembolik olarak insanın robotu meydana getiren elleri alır. Bu bağlamda, görsel iletişimde öznenin kendi temsiliyle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünürken bu düşünceye teknolojik hızlanmanın oluşturduğu bağlamı da dahil etmek gerekir. Artık yaşamımızın neredeyse tüm katmanlarında ister farkında olalım ister olmayalım ister iradi şekilde dahil olalım ister istem dışı maruz kalalım, algoritmaların kesintisiz biçimde işlediği bir çağdayız. Navigasyon uygulamalarından YouTube önerilerine, dijital reklam yerleştirmelerinden yapay zekâ tabanlı içerik üretim araçlarına kadar çok sayıda alanda, kullanıcı verilerinin büyük veri havuzlarına dönüştürülerek analiz edildiği ve bu analizlerin çeşitli amaçlarla kullanıldığı bir sistem içinde yaşama pratiğimiz her geçen gün daha olağan hâle geliyor. Bu sistem içerisinde özne ile teknoloji arasındaki ilişkinin giderek daha katmanlı ve çözümlemesi güç bir hale geldiğini söylemek mümkün. Adımlarımızın sayılması, sohbet ettiğimiz başlıklarla ilgili içeriklerin önerilmesi, politik eğilimlerimizin kişilik tipolojilerine göre tanımlanarak buna uygun kampanyalarla karşılaşmamız gibi örnekler, algoritmik müdahalenin hayatımıza ne kadar yerleştiğini gösteriyor. Elbette bu gelişmeler tümüyle yeni değil. Ancak itiraf edilmeli ki *ChatGPT, DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Copilot, Deepseek* ve *Gemini* gibi etkileşimli yapay zekâ sistemlerinin yaşamımıza dahil olmasıyla birlikte bu algoritmik dispositifin farkındalığı da daha keskin bir boyuta ulaştı. Bilimden

üretmez, olasılığı tetikler. Dolayısıyla *prompt* insanın "düşünme" edimini dışsallaştırdığı yeni bir biçim, düşüncenin kodla temas ettiği yerde doğan bir *düşünme teknolojisidir.*

sanata, gündelik alışkanlıklardan kültürel üretime kadar birçok alanda bu teknolojiler muazzam bir hızla uygulamaya geçerken, teorik yaklaşımlar bu hızlı pratiğin gerisinde kalmamak için çabalıyor. Fakat bu teorik üretimin sıklıkla ya bir tür kehânet diline büründüğü ya da iyimserlik ve kötümserlik gibi iki zıt kutba sıkıştığı görülüyor. İşte tam da böylesi bir dönemeçte, bu teknolojik dönüşümleri açıklamak kadar yeni sorular sormak ve mevcut çerçeveleri zorlamak belki de cevaplardan çok daha anlamlı hâle geliyor.

Çalışmanın temel önermelerinden biri olan yapay zekâyı bir tür dispositif olarak ele almanın gerekliliği, Michel Foucault'nun oldukça berrak tanımlaması ile yan yana düşününce açığa çıkar. Onun bu terimle açıklığa kavuşturmayı amaçladığı şey, "ilk olarak söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermelerden -kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şeyden- oluşan, bütünüyle heterojen bir bütündür" (Foucault 2011, 119). Foucault'ya göre dispositifin unsurları bunlardır ve dispositifin kendisi ise bu unsurlar arasında kurulabilecek ilişkiler şebekesidir. Dolayısıyla yapay zekânın başta kendi ürettiği söylemler olmak üzere, hakkında üretilen söylemler, bir zamanların tarla ya da çiftliklerini andıran sistemiyle veri bankalarının mimari düzenlemeleri, henüz yeni yeni hayata geçmeye başlayan ve daima tartışılagelen yasa ve yaptırımlar ile şu an okunmakta olan dahil olmak üzere akademik yazında yer alan tüm çalışmalarla birlikte denilebilir ki, bu karmaşık ve ilişkisel yapıyı bir dispositif olarak ele almak mümkündür. Öte yandan dispositif tam da şuna karşılık gelir: "Bilgi türlerini destekleyen ve bilgi türlerince desteklenen iktidar ilişkileri stratejileri" (2011, 122). Algoritmik dispositif, bir yandan bu makalede tartıştığım anlamda görme biçimlerinde bir tür yenilenmeye/dönüşüme denk düşerken, bir yandan da epistemolojik olarak bilgi rejiminde yeni bir kaynağa başvurulması anlamını taşır. Bir zamanlar din insanlarının hakikati kutsal kitaplarda araması, Aydınlanma düşüncesiyle birlikte kaynağın bilimsel bilgiye dönüşmesi yerini, günümüzde yapay zekânın büyük verisinin karmaşık yapısına bırakır. Büyük verinin içerisine dahil olan bilimsel bilginin yanı sıra, önyargı ve kanaatler de bilginin kaynağı olmaya -belki de hiç olmadığı kadar- aday hale gelir. Böylece bahse konu olan bu pek çok açıdan hareketle "algoritmik dispositif", oldukça önemli bir fenomen olarak analiz edilmeyi hak eder. Benzer bir bakış açısı Kate Crawford tarafından da paylaşılır. Ona göre yapay zekâ; bir fikir, bir altyapı, bir endüstri, bir iktidar uygulama biçimi ve bir görme biçimidir. Aynı zamanda, gezegenin tamamını saran tedarik zincirleriyle geniş ölçekli çıkarım ve lojistik sistemleri tarafından desteklenen son derece örgütlü bir sermaye

biçiminin tezahürüdür. Tüm bu unsurlar, yapay zekânın ne olduğunun parçalarıdır; başka bir deyişle üzerinde karmaşık bir beklentiler, ideolojiler, arzular ve korkular ağının haritalandığı iki kelimelik bir ifadedir (Crawford 2021, 26).

Bu çalışmada öncelikle ve en özlüce güncel görme biçimlerinin nasıl bir seyirde izlediği sorusundan yola çıkarak bir tür dispositif haline gelen algoritmik sistemin görsel bağlamına odaklanacağım. Algoritma mantığının görsel kültür literatürüyle olan diyalektiğinden doğan bir tartışma yürütmeyi amaçladığım bu çalışmada, sadece Türkiye'de değil dünyada da "yapay zekâ sanatı" alanında öne çıkan bir isim olan Refik Anadol'a -özellikle *Rönesans Rüyaları* (2021-2023) eserine- odaklanıyorum. Görsel analizi yöntemiyle ele alacağım bu eser, güncel tartışmaların şeffaflaşmasına ve somutlaşmasına hizmet ediyor.

Kartezyen perspektifin sağlam zeminde duran "rasyonel" bakış noktası, 19. yüzyılda fotoğrafın icadıyla birlikte sarsılmış ve temsilin doğası yeniden gözden geçirilmiştir. Fotoğraf, nesnel gerçekliğin "yansıması" iddiasını güçlendirmiş olsa da öznenin seçtiği kadraj, ışık ve konum gibi unsurları dışarıda bırakmamıştır. Bugün gelinen noktada, makine öğrenmesi ve yapay zekâ aracılığıyla üretilen algoritmik imajlar,[3] yalnızca dünyayı yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda onu yeniden kurgular, parametreler doğrultusunda baştan yaratır. İşte bu makaleyle söz konusu "algoritmik görme biçiminin" estetik, epistemolojik ve ontolojik hatlarını soruşturmaya çalışıyorum.

Bu çalışmanın odaklandığı spesifik bağlamda, tarihsel süreç içerisinde üç ayrı dönemden söz etmek mümkündür: Yaklaşık olarak 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan dönemde etkili olan ve Kartezyen perspektif kurallarına dayanan resim sanatı; 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar uzanan zaman aralığında öne çıkan fotoğrafik perspektife bağlı fotoğraf sanatı ve 21. yüzyılın başlarından itibaren belirginleşen, algoritmik perspektif temelinde işleyen yapay zekâ destekli sanat üretimi. Bu dönemlendirmeler, birbirini dışlayan ya da net biçimde sonlanan yapıların değil, daha çok her dönemde baskınlaşan biçimlerin süreklilik içinde dönüşümünü ifade eden bir çerçeve olarak düşünülmelidir. Her yeni dönemin bir öncekini içerisine dahil etmesi

•••

3 Algoritmik imaj yerine *promptograf*; ressam ve fotoğrafçının devamı olarak *promptograf* üreticisine *promptografçı* demenin uygun olduğunu düşünüyorum. Ancak toplumsal olarak yaygın kullanılmadığını belirtmek gerekiyor. Belki bu çalışmayla birlikte kullanım değerine kavuşur diye umuyorum.

bağlamında mütemadiyen bir dönüşüm yaşanmış olsa da bu durum görme biçimlerinin ilerlemeci bir çizgide sürüp gittiği anlamına gelmez. Bilakis, bu makalede ele aldığım gibi bazı veçhelerin pekiştiğini ancak bazılarının ise tedavülden kalktığını söylemek mümkündür. Sözgelimi, resmin hakikatle olan bağının fotoğrafa göre daha zayıf olduğunu söylenebilir. Fotoğraf, nesnel gerçekliği fiziksel (ve kimyasal) olarak sensöre kaydetme bağlamında hakikate daha sadıktır. Ancak algoritmik imajlarda hakikatle kurulan bu bağ yeniden zayıflar ve neredeyse resimle olan yerin oldukça yakınına geri döner. Böylece Benjamin'in "Angelus Novus" meleği misali, tarihin sürekli daha iyiye giden bir ilerleme şeklinde yol almadığı, "geleceğe doğru sürükleyen ve önündeki yıkıntı yığınını göğe doğru yükselten" (Benjamin 2016, 42) bir fırtınaya benzediğini görmek bir kez daha mümkün olur. Dolayısıyla analitik düşünmek adına, bu tarihsel dönemlendirmelerin -sosyal bilimlerdeki tüm analizler gibi- bir tür soyutlama olup, birbirlerinden keskin sınırlarla ayrılmadığını belirtmek gerekir.

Kartezyen Perspektiften[4] Algoritmik Görme Biçimine: Tarihsel Bağlam

Kartezyen perspektif, Batı düşüncesinde özneyi merkezîleştirerek, dış dünyayı sabit kurallara dayalı bir geometri içinde konumlandırır. Bu bakış, en temelde insanın "gören" bir varlık olarak konumunu pekiştirirken, nesneyi de "görülen" ve "anlamlandırılmayı bekleyen" bir alana hapseder. Martin Jay'in *Modernitenin Skopik Rejimi* (Scopic Regimes of Modernity, 1988) başlıklı eseri, Kartezyen perspektif konusunu ele alan literatürde en çok atıf yapılan metinlerden biri olarak öne çıkar. Jay, modern dönemin hem öncesinden hem de sonrasından, özellikle "görme" duyusunun merkezi rolü üzerinden ayrıştığını savunur. Rönesans ve bilimsel devrimle birlikte şekillenmeye başlayan bu dönemde, modernite onun ifadesiyle bütünüyle göz-merkezli (*ocularcentric*) bir yapıya bürünür (Jay 1988, 17). Jay'e göre, modernliğin baskın ve neredeyse mutlak görsel rejimi; görsel alanda Rönesans'la gelen perspektif anlayışıyla felsefi düzlemde ise Descartes'ın nesnel gerçeklik vurgusuyla

•••

4 Resim sanatını sürekli olarak Kartezyen perspektif çerçevesiyle sınırlamamın açık nedeni, bu görsel rejimin temelini oluşturan görme yasaları doğrultusunda, temsil edilen nesnenin gerçeklikle orantılı bir biçimde koordinat sistemine yerleştirildiği iddiasıdır. Bu iddia, hakikatle kurulan güçlü bir ilişkiye dayanır ve fotoğraf ile algoritmik imajlarda sürdürülen gerçeklik bağıyla da biçimsel bir süreklilik içindedir. Bu nedenle resmin bu bağlam dışındaki yaratıcı ve deneysel kullanım biçimleri çalışmanın kapsamı dışında bırakılmak durumundadır.

temsil edilir. Bu noktada, "Kartezyen perspektif" ifadesindeki iki bileşenden biri olan "Kartezyen"[5] unsur, felsefi bağlamı; "perspektif" ise sanatsal ve görsel boyutu işaret eder. Kartezyen felsefenin bir tür özetini Descartes'ın *Yöntem Üzerine Söylem*'inde (1637) attığı dört adımın birincisinde bulmak mümkündür: "Birincisi öyle olduğunu açıkça bilmediğim hiçbir şeyi asla doğru diye kabul etmemekti, yani acelecilikten ve önyargıdan özenle kaçınmak ve kendilerini zihnime onlardan şüphe etmek için hiçbir fırsat bulamayacağım kadar açık ve seçik şekilde sunanlardan başka hiçbir şey üzerine artık yargıda bulunmamaktı" (Descartes 2020, 22). Kısacası Descartesçı anlamda Kartezyen persektifi, görsel temsil düzleminin hesaplanabilir hale getirilmesi ve "açık-seçikleştirilmesi" olarak özetlemek mümkündür.

Perspektifin uygulamadaki ilk temsilcisi mimar Filippo Brunelleschi, kuramsal düzeydeki temsilcisi ise matematikçi ve sanat kuramcısı Leon Battista Alberti'dir. Bu teknik, üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu bir düzleme aktarımını temel alır ve ufuk noktası ile sabit bir izleyici konumuna dayanır (Jay 1988, 4). Bu bağlamda, perspektifin varsaydığı "göz" artık çift gözlü değil, tekil ve merkezî bir bakış noktasıdır. Bu göz, çevik veya gezinici bir bakış (*glance*) sergilemez; aksine, sabit, durağan ve sürekli bakan (*gaze*) bir yapıya sahiptir (1988, 7). Böylece, dünyada bedeniyle yer alan özne, giderek bedeninden soyutlanan, tek bir bakış açısından bakan, hareketsiz bir izleyici konumuna gelir. Bu dönüşümle birlikte, Kartezyen perspektif yalnızca görsel bir model sunmakla kalmaz ayrıca zamanın tarihsel akışından kopuk, mekânsal olarak yeryüzünün dışına konumlanan ve özne düzleminde bedensizleştirilmiş bir konum önerdiği için felsefi eleştirilerin de hedefi olur (1988, 10).

Kartezyen perspektif içerisinde özne, her ne kadar merkezileştirilmiş olsa da hâlâ belirli bir mekânsal konuma bağlıdır ve yerleştirildiği sabit noktadan ayrışmaz. Bu bağlamda özne, mutlak bir özgürlükten ziyade belirlenmiş bir görüş çizgisine eklemlenir. Aynı dönemde, felsefi düşüncede insanı merkeze alan ve insanın yararını en yüksek değer olarak konumlandıran hümanist bir anlayış da yaygınlık kazanmaya başlar. Hümanizmin Rönesans'la eş zamanlı

•••

5 Bilindiği üzere "Kartezyen" kelimesi bizatihi Rene Descartes'ın Latince ismi olan *Renatus Cartesius*'dan gelir. Kartezyen olmak, dünyayı ancak ölçülebilir, hesaplanabilir ve temsil edilebilir olduğu sürece gerçek kabul etmektir. Duyuların bulanıklığına güvenmez; onun dünyası çizgiler, koordinatlar ve formüllerle örülüdür. İşte tam da bu yüzden, Kartezyen düşünce bir "güvenlik mimarisi"dir. Dolayısıyla belirsizliğe tahammül edemez, hakikati geometriye dönüştürür. Kartezyen perspektifin görsel alandaki hükmü de tam olarak budur.

ortaya çıkışı elbette tesadüfi değildir; her ikisi de insanı ve insan deneyimini ön plana çıkaran bir düşünsel atmosferin ürünüdür. Bununla birlikte, Kartezyen perspektifin odağına yerleştirilen özne, dönemin hâkim Tanrı merkezli evren tasavvuru karşısında henüz tam anlamıyla merkezi bir otoriteye sahip değildir. Tanrı'nın düşünsel ve kültürel alandaki belirleyici etkisinin zayıflaması ve insanın düşünce tarihindeki hegemonik özne pozisyonunu kazanması için birkaç yüzyıllık bir dönüşüm gerekecek ve bu süreç, özellikle 19. yüzyılda belirginleşecektir. Öznenin giderek merkeze yerleşmesi, yalnızca epistemolojik bir yönelim değil, aynı zamanda doğaya, nesnelere ve bilgiye hükmetme arzusuyla da bağlantılıdır. Bu sürecin Kartezyen perspektifle olan diyalektiğine değinen Sayın'a göre "Merkezi perspektifin amacı, görsel imgeyi, görünmeyenin temsiline dönüştürmektir. İmge mekânında neyin önde, neyin arkada, neyin uzakta ve neyin yakında olduğunu belirleyen perspektif, yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirilmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için bakışı tatmin etmekte, bakana egemenlik bahşetmektedir" (Sayın 2020, 16).

Fotoğrafın icadı bu anlayışa farklı bir boyut katar; makine, insan gözünün "aracı" konumunu devralmış gibi görünür, ancak nihayetinde fotoğraf makinesinin kadrajı ve teknolojik sınırları yine insan öznenin tercihlerine tabidir. Jonathan Crary'nin *Gözlemcinin Teknikleri* (1990) adlı çalışması, Kartezyen perspektiften fotoğrafik perspektife geçiş sürecinde, moderniteyle birlikte bakışın ve görme biçimlerinin geçirdiği dönüşümü derinlemesine ele alır. Crary, özellikle 19. yüzyılda görsel kültürün egemenliğini ve imgenin merkezi rolünü analiz eder. Bu dönemde fotoğrafın yaygınlaşmasıyla görsel deneyimin kaynağı da dönüşüme uğrar: Daha önce doğa gibi dışsal nesneler tarafından belirlenen görme süreci, artık izleyenin kendi deneyimine, gözlerinin algıladığına ve bireysel doğasına dayanmaya başlar. Başka bir deyişle görme eylemi öznelleşir. Crary'ye göre, bu değişimle birlikte görme, artık temsile, taklide ya da mutlak bir hakikat anlayışına bağlı olmaktan çıkar; daha serbest, referanssız ve bağımsız bir nitelik kazanır (2015, 26). Dışsal gerçekliğin sunduğu otorite, normatif düzen ve hiyerarşik yapılar çözülmeye başlar. Böylece her birey, kendi baktığı şeyi kendi zihninde yeniden inşa eder. Görme pratiği kişiselleşir, eşitlenir ve daha demokratik bir hâl alır (Artun 2013, 39).

Mary Price, *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem* (1994) isimli kitabında şöyle der: "Fotoğraf makinesi göz ile karşılaştırılabilir. Ancak fotoğraf makinesi düşünmez. Yargılama, seçme, düzenleme, dahil etme, dışlama ve yakalama

ile ilgili her şey fotoğrafçı aracılığıyla olmak zorundadır. Düşünen ve gören fotoğrafçıyla kaydetme aracı olan fotoğraf makinesi arasındaki ayrışımdan dolayı, fotoğrafa bakan kişi için herhangi bir fotoğrafçıyı yaratıcı olarak nitelendirmek, diğer görsel sanat dallarıyla uğraşanları nitelendirmekten daha zordur" (Price 2004, 14-15). Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu bağ, tarihsel olarak sürekli tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalarda genellikle iki farklı yaklaşım öne çıkar gibi görünse bile her ikisinin de aynı anda vuku bulduğu söylenebilir. Bir yandan, tıpkı Price'ın söylediklerinin ilk vurgusu gibi fotoğrafçının kareyi yakalarken yaptığı seçimlerin altını çizerek bu sürecin öznel bir yön taşıdığını ve dolaylı olarak yaratıcı bir eylemle ilişkili olduğunu savunan bir hat vardır. Öte yandan, yine Price'ın ifadesinin son vurgusuna benzer şekilde tam aksi istikametteki görüş, kameranın gerçekliği doğrudan ve müdahalesiz biçimde kaydetme kapasitesine vurgu yaparak onun nesnel gücünü öne çıkarır. Ancak bu iki pozisyonun ortaklaştığı bir noktadan, fotoğrafın hem öznel hem de nesnel nitelikleri aynı anda taşıdığı, dolayısıyla çift yönlü ve çelişkili bir yapıya sahip olduğunu düşünmek mümkündür.

Algoritmik görme biçimi ise bu hiyerarşiyi daha da bulanıklaştırır. Artık makine yalnızca bir kayıt aygıtı olmaktan öte, "görme" ya da "üretme" ediminin aktörlerinden biri hâline gelmeye başlar. Algoritmalar, veriye dayalı olarak görsel alanı analiz eder, yeniden yorumlar ve kimi zaman insan öznenin öngörüsünün ötesine geçen yaratıcı sonuçlar üretir. Bu süreçte, özne her ne kadar "makinenin yaratıcısı" gibi görünse de verilerin işlenmesi ve parametrelerin belirlenmesi sırasında makine ile iç içe geçmiş bir konumda yer alır. Dolayısıyla "veri özne" kavramı ortaya çıkar: "Günümüzde bir imajın ne izleyicisi ne de üreticisi konumunda olan bir özne, pekâlâ onun veri sağlayıcısı bir konuma karşılık gelebilir. İnternet üzerinde bıraktığı dijital izlerden yararlanan makine öğrenmesi sayesinde öznelerin yarattığı veriler, yeni bir özne tipi anlamına gelmeye başlayan veri öznelerden bahsetmemize neden olur" (Bayar 2024, 77-78). Bu özne, görüneni şekillendirmesine rağmen kendisi görünür olmadığı için son derece dolaylı bir özne konumuna yerleşir. Ancak bu dolaylılık, belirleyici olmadığı anlamına gelmez; aksine makine öğrenmesini mümkün kılan veri setleri bizzat bu öznelerin ürettiği verilerden oluştuğu için veri öznelerin süreç üzerinde oldukça etkili bir rol üstlendiğini söylenebilir. Bu noktada iki konuyu açmakta fayda görüyorum: Birincisi bu yenilenen görme biçimini nasıl tanımlamak gerekir? İkincisi ise tanımlanan bu yeni görme biçimi, Kartezyen ve fotoğrafik görme biçimleriyle nasıl bir süreklilik ya da kopuş yaşamaktadır? Bu soruları sırasıyla tartışmaya açalım.

Makine Görme Biçimi Yerine "Algoritmik Görme Biçimi"

Literatürde "makine görme biçimi" olarak adlandırılan (Azar, Cox ve Impett 2021; Cox 2016; Wilde 2023) yeni görsel alan, gerçekte salt bir "görme" eyleminden daha fazlasını imler. Bir yandan "makine görmesi" kavramı, kameralar, sensörler ve çeşitli yazılımlar aracılığıyla görüntü verilerini işleme ve yorumlama etkinliğini ifade eder. Bu yapılırken özne konumuna makine yerleşir ve yerleşirken de makine görmesi gayet doğal bir şekilde insan görmesiyle eşitlenir. Bir yandan da bu yeni görme rejiminin kültürel alanla olan ilişkisi inceleme konusu olur. Buna karşın, "algoritmik görme biçimi" ifadesi, bu sürecin ontolojik, epistemolojik estetik ve politik katmanları da dahil olmak üzere daha geniş bir ilişkisel düzene işaret eder. Bir imajın yalnızca "nasıl üretildiği" değil, "hangi motivasyonlarla", "hangi veri kümeleriyle" ve "hangi güç ilişkileri içerisinde" üretildiği sorularını da beraberinde getirir.

Mitra Azar, Geoff Cox ve Leonardo Impett "Introduction: Ways of Machine Seeing" (2021) başlıklı makalelerinde öne sürdükleri gibi bilgisayar teknolojilerinin ve makinelerin yalnızca görme pratiklerini değil aynı zamanda görme yoluyla bilgi edinme biçimimizi de dönüştürdüğünü savunurlar. Yazarlar, makine görüşünün sadece teknik bir ilerleme olmadığını, bunun aynı zamanda dünyayı algılamamıza, dünyada hareket etme biçimimize ve görmenin kendisine dair düşünme tarzımıza müdahalede bulunan yeni bir metaforlar seti sunduğunu belirtirler (Azar, Cox ve Impett 2021, 1093 ve 1103). Bu metaforlar hem hesaplamalı ya da biyolojik hem de estetik ve politik düzlemlerde etkili olmaktadır.

Bu yaklaşımla birlikte, Geoff Cox'un daha önce kaleme aldığı "Ways of Machine Seeing" (2016) başlıklı makalesinde yer verdiği eleştirel yönelimi de dikkate almak gerekir. Cox'a göre, "makineler görebilir mi?" sorusu, temelden sorunludur. Ona göre asıl mesele, makinelerin görmenin doğasını nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün dünyayı bilme biçimimizi nasıl etkilediğini sorgulamaktır (Cox 2016). Cox'un bu yaklaşımı, görme eylemini yalnızca bir algı meselesi olmaktan çıkarıp, epistemolojik bir düzlemde yeniden düşünmeye davet eder. Ancak Cox'un kavramsallaştırması, özellikle "makine görme biçimi" terimi üzerinden düşündüğümüzde bazı çelişkileri de beraberinde getirir. Bu terim, makinelerin insan öznelliğinden bağımsız, kendi başına bir görme rejimi kurduğu izlenimini yaratır. Böyle bir metaforik yükleme, toplumsal ve tarihsel bağlamlardan bağımsız, özerk bir makine failliğini ima ederek çok katmanlı toplumsal görme biçimlerini makinelerin içsel özelliklerine indirgeme tehlikesi taşır.

Oysa ki görsel kültür ve görme biçimleri, insan öznelerinin tarihsel, kültürel, ekonomik ve politik bağlamlarıyla iç içe geçmiş bir düzlemde oluşur. Makinelerin bu süreçlerde dönüştürücü bir etkisi olduğu elbette inkâr edilemez; ancak bu dönüşüm, tek yönlü bir aktarım gibi değil, çok yönlü ve karşılıklı bir etkileşim ağı içinde gerçekleşir. Yani makine yalnızca insanı etkilemez; bir yandan insan, makineyi inşa eder ve işlevselleştirir. Dolayısıyla bu ilişki, ışığın tek bir kaynaktan değil, çoklu ve çakışan yansımalar üzerinden yayılması gibi düşünülebilir.

Bu nedenle "makine görme biçimi" yerine "algoritmik görme biçimi" kavramını kullanmak, kavramsal ve eleştirel netlik açısından daha yerinde bir tercihtir. Dahası daha doğru bir bilim iletişimi terminolojisidir. "Algoritmik" terimi, makineye yüklenen faillik iddiasını bir dereceye kadar askıya alarak, teknik olanla sosyal olanın kesiştiği bir düzeneği, bir dispositifi, yani hem belirleyen hem de mücadeleye açık bir yapıyı tanımlar. Tıpkı "Kartezyen" teriminin sadece Descartes'ın görüşlerini değil, aynı zamanda belirli bir epistemolojik rejimi, mekânsal ilişkiler sistemini ve görsel iktidar yapılarını içermesi gibi "algoritmik" de yalnızca teknolojik bir nitelik değil, aynı zamanda kültürel, politik ve ideolojik boyutlara sahip bir görme rejimini işaret eder. Bu bağlamda, "algoritmik görme biçimi" kavramı, görsel kültürün günümüzdeki dönüşümünü anlamak ve tartışmak için hem daha kapsayıcı hem de daha eleştirel bir zemine olanak tanır. Aynı zamanda bu kavram, görmenin sadece teknolojik bir gelişim meselesi değil, aynı zamanda bir iktidar meselesi olduğunu da görünür kılar.

Algoritmalar, büyük veri setleriyle çalışarak örüntüler, imgeler ve temsiller üretirken, bu eylem aynı zamanda hangi verilerin "daha değerli" olduğuna, hangi görsel unsurların "önemli" veya "tali" addedileceğine dair karar alma süreçlerini içerir. Böylece, algoritmik görme biçimi, âdeta "görme politikasını" da şekillendirmeye başlar. Burada "kimin gözü" sorusu yerini "hangi veri parametreleri" sorusuna bırakır. Bu politik boyut, estetik kurgularla iç içe geçerek günümüz görsel kültürünün çehresini dönüştürür.

Görme Biçimlerinin Dönüşümü: Üç Boyut

Bu bölümde, Kartezyen perspektif, fotoğraf ve algoritmik dispositif çerçevesinde tartışılacak olan üç boyut olan "öznel olanın nesnelleştirilmesi, gözlemci/gözlenen ayrımı ve görsel dünyanın parçalanması" başlıklarını, Refik Anadol'un *Rönesans Rüyaları* (2021-2023) adlı eseri üzerinden yeniden değerlendirerek, bu üçlü kategorinin algoritmik görme biçiminde nasıl bir

dönüşüm yaşadığını göstermeye çalışıyorum. Bu kategoriler, görsel kültür alanının önemli teorisyenleri olan Jonathan Crary, Erwin Panofsky ve Pavel Florenski başta olmak üzere Walter Benjamin, John Berger, Roland Barthes, Martin Jay gibi pek çok düşünürün teorilerinden süzülerek meydana geldi.

Hiç şüphesiz, bu soruşturmayı gerçekleştirirken öne sürülebilecek en önemli örnek hem Türkiye hem de dünyada bir hayli ün kazanmış olan yapay zekâ sanatçısı Refik Anadol'dur. Anadol'un yapay zekâ destekli veri heykellerinden biri olan *Rönesans Rüyaları*, klasik Rönesans resimlerini temel alan, bu görselleri sürekli değişen, akışkan bir forma dönüştüren ve görsel ihtişamıyla öne çıkan bir yapıt olarak karşımıza çıkar. Kendisini internet sitesinde "medya sanatçısı" ve "veri ve makine zekâsının estetiğinde öncü" (Anadol 2025) olarak tanımlayan Anadol, gerçekten de devasa veri kümeleri ve medya materyalleriyle çalışan üretim tarzıyla bu tanımlamayı fazlasıyla karşılar. Örneğin yalnızca *Makine Halüsinasyonu* (2021) isimli işinde 113 milyon, *Kuantum Hatıraları*'nda (2020) ise 200 milyon görsel kullanılmıştır. Anadol, "her yerde mevcut olan hesaplamalı bilişimin insanlığa dayattığı güçlükler ve sunduğu olanaklar ile yapay zekâ çağında insan olmanın ne anlama geldiği" sorusuna odaklandığını iddia eder (Anadol 2023).

Görsel 1: *Rönesans Rüyaları* (önden ve yandan), Refik Anadol, CSO Ada Ankara, 29.09.2023

İlk bakışta konumuz açısından en önemli olan özelliği, üç boyutlu bir görüntüyü iki boyutlu bir yüzeyde temsil etmesi bağlamında Kartezyen perspektifin konvansiyonunu tamamen sürdürdüğü göze çarpar. Eser,

doğrusal perspektif gereği seyircinin tek bir noktada konumlanmasını ve eserin belirli bir mesafeden izlenmesini talep eder. Yandan bakıldığında ise çerçeveyi andıran kenar çubukları da dahil olmak üzere tüm derinliğinin kaybolduğu açıktır. Öte yandan ise *Rönesans Rüyaları*, Rönesans dönemine ait imgelerin, izlenmesi neredeyse olanaksız bir hızda ve süreklilikte akışa uğratıldığı dijital bir retrospektiften ibarettir. Peki, bu eserde fark yaratan şey nedir? Bu soruyu Kartezyen perspektifin üç temel boyutu üzerinden tartışalım.

Öznel olanın nesnelleştirilmesi

Kartezyen görme biçiminin ilk boyutu, sosyal bilimlerde sıklıkla karşılaşılan öznellik ve nesnellik meselesi etrafında şekillenir. Descartes'ın Kartezyen şüpheciliğiyle temellendirilen bu düşünce biçimi, dünyayı akıl yoluyla kavranabilir, ölçülebilir ve düzenli bir yapı olarak yorumlamaya dayanır. Bu nedenle Kartezyen perspektif her ne kadar nesnel bir temsil iddiası taşısa da bu iddia kendi içinde oldukça karmaşık ve zaman zaman çelişkili nitelikler barındırır.

Panofsky tam da bu konuya dikkat çeker. Daha önce ele aldığım "tekil ve sabit tek bir göz" (Jay 1988, 7) üzerinden çalışan perspektif, Panofsky'ye göre "Sabit tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece 'görüş alanı'mızın küremsi bir şekil aldığı olgusunu göz ardı etmektedir" (Panofsky 2017, 13). Panofsky şöyle devam eder: "Perspektif, düz çizgilerin projeksiyonunu düz çizgiler olarak yaparken, gözümüz aynı doğruları eğrisel olarak algılar: Çizgileri nesnel açıdan düz olan bir satranç tahtası, yakından bakıldığında kavislenerek bir kalkan biçimini alır, nesnel açıdan eğri çizgilere sahip başka bir şey ise aksine düzleşiyormuş gibi görünür" (Panofsky 2017, 15). Ona göre:

> Eğer bugün bile aramızdan sadece az sayıda insan bu kavislenmeleri (ya da düzleşmeleri) fark ediyorsa, bunun da kısmen yine doğrusal perspektifle yapılmış konstrüksiyona duyduğumuz alışkanlığımızdan kaynaklandığı bellidir. Yalnızca son derece özgül olan, özgül bir biçimde modern olan mekân duyumuyla (ya da dünya duyumuyla) anlaşılabilir nitelikte bir konstrüksiyondur bu (Panofsky 2017, 16).

Florenski, *Tersten Perspektif* (1920) isimli kitabında aynı konuya, Kartezyen perspektifin insan gözüyle olan farkına uzun uzun dikkat çeker. Florenski ufuk çizgisi ve kaçış noktalarına (ya da bakış noktaları) dayalı perspektif teknikleriyle ilgili şöyle der: "Buradan şu sonuç çıkıyor: Kendi

özüne uygun olarak perspektife ne kadar büyük bir değer biçmemiz, ne denli büyük bir saygı duymamız gerekse de onu basit, doğal ve insan gözününkine doğrudan benzeyen bir görme biçimi olarak düşünmeye kesinlikle hakkımız yoktur" (Florenski 2017, 86). Ona göre perspektif kuralları, doğal bir dünya algılayışına karşı kuramsal kavramlar adı altında düzenlenen gizli bir planı, bir komployu, hümanist bir dünya görüşüne uygun bir biçimde izlenmesi *zorunlu olan* kurmaca bir dünya imgesini anımsatır. Bu dünya imgesi, tersine, insan gözünün *asla göremeyeceği* bir dünya imgesi değil midir?[6] (Florenski 2017, 105).

Görme ile temsil arasındaki mesafe, bu çelişkinin temel göstergelerinden biridir. Gözün algıladığı gerçeklikle resmin sunduğu temsil arasında fark olması, Panofsky'nin Rönesans perspektifini "öznel olanın nesnelleştirilmesi" olarak tanımlamasının temel nedenlerinden biridir (Panofsky 2017, 51). Perspektif çizimi, insan gözünün doğasına rağmen, doğrudan fiziksel gerçekliğe sadık kalmaya çalışır; mekânın kavislerini düzleştirir, görsel karmaşayı soyutlayarak düzenli ve hesaplanabilir bir görüntü üretir. Bu çaba, gerçekliğin göz aracılığıyla değil, akıl ve hesaplama yoluyla temsil edilmesi gerektiği fikrini pekiştirir. İki boyutlu bir yüzeyde derinlik hissi yaratılması, yani gözün üç boyutlu olarak algıladığı bir dünyayı düz bir düzleme aktarma çabası da bu temsil biçiminin karakteristik bir örneğidir. Göz ile perspektif çizimi arasındaki bu "açı farkı", Kartezyen düşüncede insan algısının sınırlarını aşmaya yönelik rasyonel bir düzenleme çabasını yansıtır. Ancak insan gözünün algılamaya ilişkin hataya açık olması, görme deneyiminin doğrudan fiziksel gerçeklikle örtüşmediğini gösterir. Bu nedenle görsel temsilin her zaman gerçekliğe birebir karşılık gelmediği ve Kartezyen perspektifin sunduğu nesnelliğin, görmenin öznelliği ile çelişki halinde olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Gözün algısal sınırları ve Kartezyen perspektifin içerdiği temsil hataları nasıl bir görsel yanılgıya işaret ediyorsa, benzer bir durum fotoğraf pratiğinde de karşımıza çıkar. Fotoğraf makinesinde objektifin odak uzunluğunun değiştirilmesiyle birlikte, görüntülenen nesnelerin çeşitli kavislenmelerle sabitlenmesi bu yanılgının teknik karşılığıdır. Ancak burada özellikle vurgulanması gereken asıl mesele, fotoğrafın tarihsel süreçte üstlendiği araçsal ve ideolojik roldür. Bu rolü daha iyi anlamak adına, tarihte birbirleriyle ilişki halinde doğup büyüyen üç farklı alandan bahsetmek gerekir. Fotoğrafın icadı

•••

6 Vurgular bana aittir.

ile sosyoloji ve pozitivist düşüncenin doğuşunun aynı döneme denk gelmesi, sadece kronolojik bir çakışma değil, aynı zamanda düşünsel bir paralellik içerir. Auguste Comte'un hem pozitivizmin hem de sosyolojinin kurucu figürü olması bu noktada kritik önemdedir. Pozitivist epistemolojide belgelemeye, gözleme ve nesnelliğe atfedilen kutsal değer, fotoğrafı bu düşünce sistematiği içinde neredeyse "doğal" bir araç hâline getirir. Hatta kameranın görüntüyü yakalayan kısmının "objektif" olarak adlandırılması bile bu nesnellik mitinin dilsel düzeyde nasıl yerleştiğini gösterir. Comte'un tüm bilimlerin fizik modeline göre yapılandırılması gerektiğini öne sürmesiyle gözleme ve deneyime dayalı bilgi üretimi sosyal bilimlere de taşınır. Sosyolojiyi bir dönem "sosyal fizik" olarak adlandırması, bu yaklaşımın ne kadar köklü olduğunu gösterir. Ona göre bir fizikçinin doğa yasalarını incelemek için deney ve gözlem yapması ne kadar zorunluysa, bir sosyoloğun da toplumun yapısını anlamak için aynı yöntemleri kullanması gerekir. Bu çerçevede, toplumsal gerçekliğin belgelenmesi ve ölçülmesi için en doğrudan, en az dolayıma sahip araç olarak fotoğraf öne çıkar. Kısacası, fotoğraf yalnızca teknik bir görüntüleme cihazı değil; aynı zamanda belli bir nesnellik anlayışının taşıyıcısı, bir epistemolojik çerçevenin materyal aracıdır. Bu yönüyle pozitivist ideolojinin gözlemleme, temsil etme ve hakikati yakalama iddialarının somutlaşmış hâli olarak işlev görür.

Daha önce çizilen doğrultuda -göz, merkezi perspektif, fotoğraf makinesi ve nihayetinde algoritmik dispositife uzanan çizgide- her bir görsel rejimin kendisini nesnel bir rasyonaliteye dayandırdığı görülmektedir. Anadol'un çalışmaları da bu hattın en uç örneklerinden biridir. Anadol'a göre, veriyi sanatçının benliğinden, yani egosundan ayrıştırdığımızda, ortaya bireysel yaratımdan çok daha geniş kapsamlı bir kolektif hafıza çıkmaktadır. Bu nedenle veriyle çalışırken onun şiirsel potansiyelini göstermeyi amaçlar. Kendi ifadeleriyle "görünmeyen dünyalara" dair yaptığı görselleştirmelerde ana malzeme olarak veriyi kullanır. Böylece daha önce insan gözünün algılayamadığı veri alanları, sanat yoluyla görünür hâle gelir. Anadol bir röportajında, sanat üretimini tanımlarken kullandığı bu yaklaşımını "düşünen bir fırça kullanmak" (Anadol 2021) olarak betimler: "Makinenin aklındaki bilince, o fırçayı batırıp mekânı" boyayabilmektedir. Resim sanatıyla bir kıyas düzlemi kurar: "Artık Valezquez'in kullandığı boyalara ve fırçalara ihtiyaç yok"tur, "gereken tek şey veriler"dir. *Rönesans Rüyaları*, sanatçının kendisinin de açıkça dile getirdiği gibi öznel olanın geri çekildiği, insan yaratıcılığının yerini makine üretkenliğine bıraktığı bir düzlemde konumlanır. Sanatçı, kendi varlığını minimuma indirirken makineye "hayal kurma kapasitesi"

atfeder. Bu durum, yaratıcı öznelliğin yerini algoritmik işlem gücüne bıraktığı bir "dijital rasyonalite" anlayışına tekabül eder.

Sonuç olarak, öznel olanın nesnelleştirilmesini, yalnızca bir temsil biçimi değil, hakikate ulaşma arzusunun bir parçası olarak görmek gerekir. Bu çaba, sanat da dâhil olmak üzere tüm alanların nesnel ve ölçülebilir bir rasyonaliteye dayandırılması yönünde bir eğilim olarak ortaya çıkar. Kartezyen perspektiften fotoğrafa, oradan algoritmik sistemlere uzanan bu süreç, öznelliği minimize ederek nesnelliği mutlaklaştırma arzusunun farklı tarihsel formlarını yansıtır. Bu bağlamda, öznel olanın nesnelleştirilmesi, görsel temsilden bilgi üretimine kadar uzanan geniş bir yelpazede, modern epistemolojinin temel itkilerinden biri olarak okunmalıdır. Panofsky'nin Kartezyen perspektif adına söylediklerini, pekâlâ algoritmik perspektif için de söylemek mümkün hale gelir:

> Mesele sadece perspektif sayesinde sanatın "bilim" seviyesine yükselmesi değildir: Öznel görsel izlenim o denli rasyonelleştirilmiştir ki, tam da bu izlenim, sağlam bir biçimde temellendirilen ama tamamen modern anlamda "sonsuz" olan bir deneyim dünyasının inşası için gerekli olan temeli oluşturabilmiştir. Böylece, psikofizyolojik mekândan matematiksel mekâna geçiş, başka bir deyişle öznel olanın nesnelleştirilmesi olanaklı hale gelmiştir (Panofsky 2017, 50-51).

Tüm bu "nesnelleştirilme" iddialarına karşın, ontolojisi gereği makinenin asla pür bir nesnellik taşıyamayacağı açıktır. Algoritmanın çalışma prensibi, analiz etme yerine hesaplamadır: Büyük veriyi kullanarak örneklemin sadece belirli kısmını değil, tümünü içerebildiğini iddia etmesi ve böylelikle öznellikten sıyrılarak nesnellik vaadinde bulunmasıdır. Ancak burada özellikle dikkat edilmesi gereken durum şudur: İnsan verileri olmadan yapay zekâdan söz etmek mümkün olmadığı gibi algoritmalara yönünü veren ilk müdahaleler olan veriler, sanki insanlığın önüne fırlatıp atıldığı rivayet edilen "on emir" gibi makineyi şekillendirir. Bu bağlamda söylenmesi gereken şey; nasıl ki resminki pigment ve fotoğrafınki ise ışık olmak üzere ortamların arkhelerini belirlemek mümkünse, makine arkhesi de veridir. Veri ise insan üretimi içerisinde yer alan her türlü doxa, episteme, inanç, yanlış ya da hakikati barındırma kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla resimden fotoğrafa geçişte görünür hale gelen ve önem kazanan öznel olanın nesnelleştirilmesi kategorisi, algoritmik perspektife gelindiğinde iddiasını hem nicel hem de nitel olarak güçlendirir "gibi görünür". Bütün veri parçalarına kadar hesaplanmış bir alan üzerinde hareket etmesinden dolayı, sanat belki de hiç olmadığı kadar bilimselleşir. Ancak insan yapımı verilerle beslendiğinden,

vadettiği nesnel olma ideali daha ziyade *pseudo-nesnel* bir özellik taşır; başka bir deyişle iddiasının karşılığı mekanik veri hesaplamasından ziyade organik insan kanaatlerine dayanır. Böylece algoritmik görme biçiminde öznel olanın nesnelleştirilmesi kategorisi zayıflamasına rağmen güçlendiği izlenimini yaratır.

Benzer şekilde, *Rönesans Rüyaları*'na öznel olanın nesnelleştirilmesi kategorisi açısından bir kez daha bakıldığında, kompozisyonun merkezsiz olduğu görülür; adeta hiçbir sabit bakış noktası yoktur. Eserin ekran yüzeyi, sürekli devinen bir pikseller alanıdır. Formlar birbiri içine akarken, izleyicinin gözünde hem tanıdık hem yabancı imgeler belirir: bir yüz, bir el, bir kubbe, bir gökyüzü parçası. Ancak hiçbir figür tamamlanmaz. Bu yarım kalma hali, Rönesans'ın "bütünlüklü temsil" idealini boşa çıkarır. Dolayısıyla Anadol'un kompozisyonu, rasyonel bir düzenin estetiğinden çok, oluşun estetiği üzerine kuruludur. Görünüşlerin sürekli olarak doğup yok olduğu bir oluş alanıdır.

Gözlemci/Gözlenen ayrımı

Kartezyen görme biçiminin ikinci boyutu, özne ile nesne arasındaki antinomiyi temel alır ve bu bağlamda gözlemci ile gözlemlenen arasındaki ayrım, modern görsel epistemolojinin merkezindedir. Descartes'ın düşünce sisteminde özne (gözlemci) ile nesne (gözlemlenen) arasında kesin bir ayrım vardır; bu ayrım, yalnızca felsefi değil, aynı zamanda görsel temsil düzleminde[7] de kurucu bir ilke hâline gelir. Nitekim bu ayrım, merkezi perspektifin de temel varsayımıdır: İki boyutlu bir düzleme aktarılan görüntü karşısında sabit bir konuma yerleştirilen gözlemci özne, camera obscura'da olduğu gibi dış dünyanın imgeleriyle içeriden karşılaşan bir bilinç olarak konumlandırılır (Crary 2015, 47).

Perspektif, Panofsky'ye göre, "göz ile nesne arasına sabit bir mesafe koyan" ve sanatçının bu mesafe sayesinde tutarlı imgeler oluşturmasına olanak tanıyan bir sistemdir (Panofsky 2012, 47). Bu mesafe yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda düşünsel bir mesafedir. Dürer'den aktardığı şekliyle perspektif üç unsurdan oluşur: gören özne (göz), görülen nesne ve bu ikisi arasındaki mesafe (Panofsky 2017, 52). Bu üçlü yapı, yalnızca temsil ilişkisini

•••

7 Bilindiği gibi Descartes, analitik geometrinin kurucusu olmasının yanı sıra koordinat sistemini geliştiren filozof ve matematikçidir. Bu nedenle tıpkı analitik geometrideki gibi resim sanatında perspektifin, nesnelerin x ve y eksenlerine göre yerleştirilmesiyle kurduğu ilişki oldukça açıktır.

değil, aynı zamanda epistemolojik bir mesafe rejimini de tanımlar. Ona göre, perspektif hem dış dünyanın sistematikleştirilmesi hem de bu sistematik düzen aracılığıyla insan benliğinin kendi etki alanını genişletmesi olarak okunabilir. Bu bağlamda perspektif, iki zıt yönelimin ifadesidir. Biri nesnelliğin ve tarihsel mesafenin zaferi; diğeri ise mesafeyi ortadan kaldırarak dünyanın üzerinde egemenlik kurmaya çalışan bir öznenin iktidar arzusunun dışavurumu (2017, 53). Kartezyen özne, Kartezyen düşüncede tanımlandığı haliyle bedensiz, her şeyi görebilen, evrensel, tarafsız ve görünmez bir konuma sahiptir. Jay'in de belirttiği gibi bu özne konumu yalnızca bilmek isteyen bir özne değil, aynı zamanda üzerinde bilgi ürettiği nesne dünyası üzerinde iktidar kurma arzusuna da sahiptir (Jay 1988, 18-20). Böylece Kartezyen perspektif, saf bilgiye ulaşmayı amaçlayan bir görme rejimi değil; aynı zamanda kontrol etme ve tahakküm kurma arzusunu taşıyan bir iktidar bakışıdır. Bu bağlamda gözlemci/gözlemlenen ayrımı, epistemolojik olduğu kadar politik ve kültürel bir ayrımdır.

Fotoğrafik dispositifin 19. yüzyılda giderek yerleşik bir hale gelmesiyle birlikte, Kartezyen görme rejiminin temelinde yer alan gözlemci-gözlenen ayrımında önemli bir dönüşüm yaşanır. Crary'ye göre bu dönemde gözlem artık sabit bir mekânsal konuma referansla tanımlanmaz. Bunun yerine, eşdeğerli uyaranlar ve duyumların oluşturduğu daha akışkan ve belirsiz bir alana yerleştirilir. 1820'ler ve 1830'larda başlayan bu dönüşüm, gözlemcinin hem fiziksel hem de algısal olarak camera obscura'nın öngördüğü iç/dış ayrımından koparak, içsel duyum ile dışsal göstergeler arasındaki çizginin geri döndürülemez biçimde bulanıklaştığı yeni bir algı alanında konumlandırılmasına neden olur (Crary 2015, 37). Crary, bu dönüşümün doğrudan nedeni olmasa da o dönemde ortaya çıkan ve daha sonra fotoğraf makinesine evrilecek olan çeşitli optik aygıtların bu kırılmayı desteklediğini belirtir. Stereoskop ve fenakistiskop gibi aygıtlar hem teknik araçlardır hem de gözlemcinin görsel dünyayla kurduğu ilişkiyi yeniden yapılandıran sosyal nesnelerdir. Bu bağlamda, fotoğraf makinesi ile Kartezyen dönemin camera obscura'sı arasında önemli farklar bulunur: İlki montaj, işleyiş ve toplumsal işlev açısından tamamen farklı bir temsil sistemine aittir. Artık camera obscura, hakikatin tek temsilcisi olan sabit bir gözlemciyle özdeşleştirilemez.

Bununla birlikte, Crary'ye göre bu kırılma fotoğraf teknolojisinin gelişiyle tam anlamıyla bir kopuşa dönüşmez. Aksine, fotoğraf makinesi bu ayrımı farklı bir düzeyde yeniden kurar. Fotoğraf bir yandan stereoskop gibi daha yoğun duyusal deneyim sunan araçları görsel kültür içinde geri plana

iterken, diğer yandan camera obscura'nın özgür ve merkezî öznesinin hâlâ mümkün olduğuna dair kurgusal inancı yeniden üretir (Crary 2015, 148-149). Bu, modern öznenin bilme ve temsil etme iddiasının tamamen yıkılmadığını, yalnızca yeni görsel teknolojiler aracılığıyla farklı biçimlerde sürdürüldüğünü gösterir.

Kartezyen düşüncede sabit bir bakış noktasına karşılık gelen gözlemci, fotoğrafla birlikte nesnesine daha fazla yaklaşır; ancak algoritmik sistemde bu ayrım tümüyle çözülür. Anadol'un *Rönesans Rüyaları* bu çözülmenin en uç noktalarından biridir. Algoritmik imajlar, izleyicinin bakışını sabitleyecek durağan bir yapı sunmaz; aksine, sürekli devinen, akışkan ve hipnotik bir görsel evren yaratır. İmajın sürekli dönüşmesi, hiçbir kararlı forma ulaşmaması, izleyicinin estetik yargıda bulunma kapasitesini askıya alır. Bu deneyim, kontemplasyonun olanaksızlığına işaret eden bir izleyici pozisyonuna tekabül eder. Bu yönüyle Anadol, makineye "düşünme" yetisi atfederken, izleyici öznelere benzer bir düşünsel katılım alanı tanımaz.

Anadol'un genel sanat anlayışı, yalnızca sanatçının öznelliğini değil, bir tür gözlemci olan izleyicinin failliğini de minimize etmeye ve aynı zamanda dolaylı bir ilişkiye dönüştürmeye yöneliktir. Öncelikle daha kavramsal bir şekilde "kolektif hafıza" olarak değerlendirilebilecek büyük verinin üreticisi konumunda olan veri özneler, dolaylı bir fail haline gelirler. Ardından ortaya çıkan eser, izleyiciyi bir gözlemci olarak değil, veri tüketicisi ya da duyulara hitap eden pasif bir varlık olarak konumlandırır. Gözlemci ve gözlenen artık birbirine karışmıştır; çünkü verinin dolaylı da olsa üreticisi olan kullanıcılar aynı zamanda verinin hedefidirler. Bu durum, izleyiciyi yalnızca görsel uyarılara maruz kalan değil, aynı zamanda yapay zekâ tarafından belirlenen veri örüntülerinin içinde dolaylı bir fail hâline getiren bir iç içe geçme durumunu açığa çıkarır.

Rönesans resmi, Kartezyen düşüncenin en saf görsel ifadesidir; dünyayı tekil bir bakış noktasından temsil eder, özneyi merkeze yerleştirir, doğayı gözlem nesnesi hâline getirir. Kartezyen perspektiften fotoğrafa geçiş sürecinde gözlemci ile gözlenen arasındaki ayrım özellikle mekânsal düzlemde esnekleşip bulanıklaşsa da bu ayrım tümüyle ortadan kalkmaz. Aksine, yeni teknolojiler ve görsel araçlar aracılığıyla dönüşerek yeniden inşa edilir. Böylece bu ayrım, kırılmalarla birlikte süreklilik gösteren, tarihsel olarak yeniden biçimlenen bir görsel ilişkiler dizgesi olarak varlığını sürdürür. Anadol'un *Rönesans Rüyaları* ise bu yapıyı tersine çevirir; artık özne süreçten geriye çekilir. Eser ne sanatçının gözünden ne de izleyicinin

bakışından görünür. Görsel alan, çok sayıda algoritmik ajanın hesaplamasıyla üretilir, dolayısıyla "kolektif hafıza" olarak veriye makine hesaplamasının uygulanması söz konusudur. Böylece Kartezyen özne, veriye dağılmış bir bakışa dönüşür. Gözlemci ile gözlenen arasındaki sınır tamamen iç içe geçer. İzleyici, görüntüyü "seyreden" değil, verileriyle onu besleyen bir parça hâline gelir. Bu, Foucault'nun "dispositif" kavramının da dijital karşılığıdır: İktidar, bakışın konumunu dağıtarak işler.

Görsel dünyanın parçalanması ya da heterotopya

Kartezyen görme biçiminin üçüncü boyutu, önceki iki boyutun -öznel olanın nesnelleştirilmesi ve gözlemci/gözlenen ayrımı- bir sonucu olarak ortaya çıkan *görsel dünyanın parçalanması* ya da *heterotopya* olgusudur. Kartezyen düşüncenin metodolojik düsturu, bütünü parçalara ayırmak suretiyle analiz etmek ve parçaları tek tek gözden geçirmekte yatar. Descartes'ın yönteminde yer alan dört kuraldan ikincisi, inceleyeceği güçlüklerin her birini daha iyi çözümlemek için olabildiğince ve gerektiği kadar çok parçaya bölmektir (Descartes 2020, 22). Descartes'a göre felsefeyi incelemek ve bildiğimiz tüm gerçekleri sıkıca ortaya çıkarmak istiyorsak ilk önce önyargılardan kurtulmamız ve eskiden doğruluğuna inandığımız tüm düşünceleri ya da kanıları, yeniden gözden geçirinceye değin, yanlış olarak kabul etmemiz gerekmektedir. Bundan sonra zihnimizdeki kavramları yeni baştan incelemek ve ancak anlayışımızla açık ve seçik olarak kavradığımızı kabul etmek gerekir (Descartes 2007, 98). Dolayısıyla Descartes'a göre dünya bölünmüş, ölçülebilir ve düzenlenebilir bir yapılar dizisi olarak kavranır.

Bu bağlamda Kartezyen perspektif, her ne kadar merkezî bakışa dayalı bir bütünlük iddiası taşısa da gözlemciyi görsel dünyanın dışına yerleştirerek onunla arasına mesafe koyar. Bu mesafe hem fiziksel hem de düşünsel düzeyde bir ayrışma yaratır ve gerçekliğin dinamik doğasını sabitleyip sistematikleştirmeye çalışır. Dolayısıyla bu perspektif, yüzeyde bütünlük sunuyor gibi görünse de aslında görsel alanı çerçeveler aracılığıyla bölerek parçalı bir temsil düzeni kurar. Gerçeklik sabitlenir, sınırlandırılır ve böylece parçalanır.

Bu parçalanma, fotoğrafik dispositifin ortaya çıkışıyla birlikte daha belirgin ve yaygın bir nitelik kazanır. Fotoğraf, tekil bir bakış noktasına indirgenmiş temsili çoğaltarak, görsel dünyanın artık tekil ve sabit bir biçimde temsil edilemeyeceğini gösterir. Benzer şekilde Florenski'ye göre fotoğraf, doğal uzamdan alınan bir kesittir ve kendi sınırları dışına taşamaz; mekânın

yalnızca ayrılmış, mekanik bir parçasını temsil eder (Florenski 2017, 99). Böylece fotoğraf gerçekliğe dair bütünsel bir temsil sunmanın aksine, görsel dünyanın kesik kesik algılanmasına yol açan bir araç olarak konumlanır.

Fotoğrafın yeniden üretilebilirlik bağlamında görsel anlamı çoğullaştırdığı konusunda Berger de hemfikirdir. Ona göre, bir resim bir zamanlar yalnızca belirli bir mekânda görülebilirdi; bu da ona o yerle sınırlı biriciklik kazandırırdı. Ancak fotoğraf teknolojisi bu sınırlılığı ortadan kaldırarak, imgenin farklı bağlamlarda ve farklı mekânlarda yeniden üretilmesine olanak tanır. Bu çoğalma, anlamın bölünmesine ve imgelerin yerinden edilmesine neden olur (Berger 2019, 19). Bu bağlamda, görsel parçalanma estetik bir değişim olduğu kadar mekânsal denetim ve düzenleme sürecidir. Fotoğraf, dış dünyadan alınmış bir kesiti sabitleyerek onu hem temsil eder hem de ona müdahale eder. Foucault'nun heterotopya kavramı da bu noktada devreye girer.

Foucault, *Başka Mekânlara Dair* (1967 / 1984) adlı metninde heterotopyayı, gerçek mekânların içinde yer almakla birlikte, aynı zamanda onların dışında işleyen, çoklu, parçalı ve birbirine indirgenemez mekânlar olarak tanımlar (Foucault 2021, 287). Heterotopyalar, yalnızca fiziksel yerler değil, aynı zamanda simgesel ve epistemolojik düzenlemelerdir. Ayna, tiyatro, sinema gibi alanlar, birden fazla mekânın üst üste bindiği ve temsillerin eşzamanlı olarak işlendiği yapılar olarak örnek gösterilir (2021, 290). Foucault'nun mekân tarihine dair önerdiği dönemleme de bu bağlamda anlamlıdır: Orta Çağ'da "yerleştirme" (*emplacement*), 17. yüzyılda Galileo ile birlikte "uzam" (*extension*), 20. yüzyılda ise "mevki" (*position*) belirleyici hale gelir. Kartezyen perspektifin uzam anlayışı, 17. yüzyılın epistemik yapısıyla örtüşürken; günümüz dijital dünyasında mevkilere dayalı ilişkiler -ağlar, diziler, veri kümeleri- öne çıkmaktadır. Foucault'nun bu metninde "bir makinenin hafızasında depolanan enformasyon" ifadesi, günümüz algoritmik görme biçiminin altyapısına dolaylı olarak işaret eder (2021, 284).

Bu bağlamda fotoğraf, heterotopik mekânın erken örneklerinden biri olarak belirir. Kartezyen görme biçiminde yalnızca ayrıcalıklı bir izleyici kitlesine açık olan görsel temsil, fotoğrafla birlikte geniş kitlelere ulaşır. İmgeler artık yalnızca belirli bir mekâna ait değil, yeniden üretilebilir, taşınabilir ve çoğaltılabilir hale gelir. Bu durum, Berger'in söylediği gibi imgelerin anlamını çoğaltır ve sabitliğini sarsar; böylece fotoğraf, heterotopik parçalanmanın taşıyıcısı olur. Foucault'nun heterotopya tanımı -birbirine indirgenemez, üst üste konamayan yerler arasındaki ilişkiler bütünlüğü

(2021, 286)- tam da bu bağlamda yeniden anlam kazanır. Görsel dünyanın parçalanması, yalnızca temsile dair değil, aynı zamanda mekânsal, zamansal ve epistemik ayrışmalara da işaret eder. Bu noktada, yapay zekâ ile üretilen imgeler de yeni türden heterotopyalar olarak değerlendirilebilir. Hem fiziksel dünyadan alınmış veri parçalarını içerirler hem de sanal uzamda bir araya getirilerek, geçmişin, şimdinin ve geleceğin çakıştığı imgeler üretirler.

Görsel dünyanın parçalanması, Kartezyen perspektifin sabit ve merkezî görme rejiminden çıkıp, fotoğrafik ve algoritmik dispositife doğru dönüştükçe daha belirgin ve yaygın bir hâl alır. Bu parçalanma, temsilin bir bütün olmaktan çıkıp çoğul, dağınık ve yeniden bağlanabilir parçalar haline geldiği, dolayısıyla Foucault'nun heterotopya kavramıyla açıklanabilecek bir estetik-politik düzleme taşındığı bir dönüşüm olarak okunmalıdır. Başka bir deyişle Kartezyen bakışın tekil ve merkezi görüş noktasına karşılık, algoritmik görsel rejim parçalanmış, çok odaklı ve heterojen bir görsellik sunar. *Rönesans Rüyaları* hem zamansal hem mekânsal düzlemde bu parçalanmayı görünür kılar. Eserin bir ekranda yer alması, Foucault'nun heterotopya kavramını çağrıştırır. Ekran, çağdaş görme biçimlerinin en fazla yoğunlaştığı yüzeydir ve günümüzde doğadan çok ekranlara bakıldığı düşünüldüğünde, bu yüzeyin kültürel anlamı da yeniden ortaya çıkar.

Anadol'un eseri, iki boyutlu bir yüzeyde yer almasına rağmen üç boyutlu bir heykelmiş gibi sunulur. Bu da yeni bir kavramın, "veri heykeli" (*data sculpture*) teriminin doğmasına yol açar. Eserin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zamansal parçalanmışlığı da dikkat çekicidir: Rönesans dönemine ait eserlerden türetilmiş olmasıyla geçmişe referans verirken, ekran üzerinden izlenmesiyle şimdiye, algoritmik üretim süreciyle de geleceğe yönelir. Böylelikle zaman dışı ve her şeyi biriktirme arzusuyla şekillenmiş bir "dijital müze" niteliği taşır. Foucault'nun müze ve kütüphane gibi heterotopyaları tanımlarken kullandığı "zamanın dışında sabit bir yerde her şeyi bir araya getirme" (Foucault 2021, 291) düşüncesi, yapay zekâ sistemlerinin belleğiyle örtüşür.

En nihayetinde *Rönesans Rüyaları*, Kartezyen görme biçiminin üç temel boyutunun algoritmik düzlemde nasıl yeniden biçimlendirildiğini gösteren somut bir örnektir. Bu eserle birlikte billurlaştığı şekliyle -söylemsel alanda sınırlı kalmış olsa da- öznel olanın nesnelleştiği iddiası güçlü görünen (ancak zayıflayan), gözlemci ile gözlenen arasındaki sınır buharlaştırılmış, görsel dünya hem zamansal hem mekânsal olarak parçalanarak heteretopya düzlemine yerleştirilmiştir. Tüm bu dönüşümler, algoritmik görme

biçiminin Kartezyen rejimle olan diyalektiğini bir *aufhebung* ilişkisi içinde sürdürdüğünü, yani onu hem içerdiğini hem de dönüştürerek aştığını göstermektedir. Bu önermeyi daha iyi anlamak adına, *aufhebung*'u Hegel'in kullanımıyla gündeme getirmek gerekir. Hegel'e göre aşmak (*aufheben - aufhebung*) kavramı, felsefenin en önemli kavramlarından birini oluşturur. Almancadaki "aufheben" (*to sublate*) fiili dilde iki anlam taşır: Hem "korumak", "muhafaza etmek" anlamına gelir, hem de "sona erdirmek", "ortadan kaldırmak" anlamındadır. Ona göre aslında "korumak" anlamının içinde bile olumsuz bir yan vardır; çünkü bir şeyin korunabilmesi için onun doğrudanlığından, yani dış etkilerin müdahalesine açık olan bir varoluş biçiminden uzaklaştırılması gerekir. Dolayısıyla aşılmış olan, aynı anda korunmuş bir şeydir: doğrudanlığını yitirmiştir ama bu nedenle hiçliğe gitmemiştir. "Aşmak" fiilinin bu iki tanımı, sözlüğe bakıldığında bulunabilecek iki ayrı anlam olarak görülebilir. Ancak, bir dilin birbirine zıt iki anlamı ifade etmek için aynı sözcüğü kullanıyor olması dikkat çekicidir (Hegel 2010, 82).

Benzer şekilde, Kartezyen perspektif ve fotoğrafın konvansiyonlarını *aufhebung* sürecinin momentleri olarak düşünmek mümkündür. Çünkü algoritmik imaj, bu konvansiyonları ne bütünüyle reddeder ne de onları saf biçimde tekrarlar; tersine, onların hem mirasını taşır hem de yeni bir düzleme dönüştürür. Kartezyen perspektifin temel ilkesi, dünyayı tek bir bakış noktasından, yani öznenin sabit konumundan temsil etmektir. Bu bakış, görsel alanı rasyonel bir düzene sokar; her şeyin yerini belirlenebilir kılar ve böylece bilginin nesnel olduğu yanılsamasını üretir. Fotoğraf, bu mantığın teknik bir devamıdır; ışığın izini kayda geçiren optik bir aygıt olarak Kartezyen gözün mekanik bir uzantısına dönüşür. Ancak algoritmik imaj, söz gelimi *Rönesans Rüyaları*, bu düzeneğin sürekliliğini koruyarak aşar. Bir yandan, hâlâ görsel veriyi "hesaplanabilir" bir biçime indirger; böylece Kartezyen bilginin ölçülebilirlik arzusunu sürdürür. Öte yandan, bu ölçülebilirliğin kendisini sabit bir bakışın ürünü olmaktan çıkarır. Algoritmik imajda bakış artık tekil bir özneye ait değildir; milyonlarca veri noktası, sensör, ağ bağlantısı ve işlem gücü tarafından çoğaltılır. Göz, bedenden çözülerek dağıtık bir görme biçimine dönüşür. Böylece, gözün Kartezyen merkeziliği yadsınır ama tamamen yok edilmez. Onun izi, ağın her düğümünde, pikselin her hesaplamasında sürmeye devam eder.

Algoritmik İmajların Hakikat ile İlişkisi: Gerçeğin Yeniden Kurgulanması

Algoritmik imajlar, hiç bitmeyen bir tartışma olan hakikat meselesini yeniden gündeme getirir. Bir imajın, fiziksel dünyanın doğrudan temsili olduğuna dair güven kırıldıkça, görsel bilgiye dair şüphe de artar. Algoritmik sistemler, ham veriyle çalışırken, bu veriyi çok çeşitli biçimlerde düzenler ve yeni kompozisyonlar yaratır. Artık "temsil" kavramı, orijinal ile kopya arasındaki ilişkiden ibaret değildir; bunun yerine, veri setlerinin çeşitliliği ve algoritmanın işleyiş biçimi, imajın gerçeğe ne kadar yaklaşacağının ya da gerçeği ne kadar aşacağının belirleyicisi olur.

Gerçeklik meselesi, bu çalışmanın tamamına yayılan tematik bir izleği oluşturmakla birlikte aynı zamanda başlı başına ele alınmayı hak eden bir tartışma alanıdır. Zira hakikate gönderme yapılmaksızın etik ya da politik çerçevede yargıda bulunma süreçlerinden söz etmek mümkün değildir. Bu çerçevede, "sınır" kavramını merkeze alarak konuyu ele almak gerekir. Zira bir sınırın aşılmasından bahsedebilmek için önce onun ne olduğunun ve neyi içerdiğinin açığa çıkarılması gerekir. En başta söylenmesi gerekeni burada belirtelim: Algoritmik imajlar bağlamında tartışılması gereken sınır, tıpkı insan-makine ikiliğinde olduğu gibi fotoğrafın sınırıdır. İnsan için bu sınır, onun veri işleme kapasitesindeki sınırlılıkla; fotoğraf içinse gerçeklikle kurduğu zorunlu bağla tanımlanır. Makinenin insan kapasitesini aşarak daha geniş bir etki alanı kazandığı bir düzlemde, gerçekliğe doğrudan bağlı olmayan algoritmik imajlar öne çıkar. Bu bağlamda, sınırın ne olumlu ne de olumsuz sabit bir değeri vardır; daha çok bağlamsal ve olumsal bir karşılık taşır.

Makine, veri işleme konusunda insanı geride bırakırken, bunun teknik açıdan faydalı yönleri olsa da karar verme, etik değerlendirme ve politik sonuç üretme gibi kritik mekanizmalar insanın etki alanında kalır. Bu bağlamda, insanın sınırın "altında" kalması bir zayıflık değil, tersine bir avantajdır. Öte yandan, fotoğraf gerçeklikle olan doğrudan bağından ötürü sınırı geçemez; bu onun ontolojik niteliğidir. Algoritmik imajlar ise büyük veriyle kurdukları dolaylı ilişki sayesinde, gerçekliğe birebir bağlı olmaksızın, sınır ötesinde var olabilirler. Her şeyi, her biçimde ve her içerikte üretme kapasitesi, makinenin potansiyelini hayal gücü ve yaratıcılık açısından cazip kılar; fakat bu üretimlerin anlamlandırılması, değerlendirilmesi ve yönlendirilmesi hâlâ insana bağlıdır.

Paul Virilio, imajların tarihsel gelişimini üç dönemsel mantıkla açıklar: biçimsel mantık çağı (resim, gravür, mimari), diyalektik mantık çağı (fotoğraf ve sinema) ve paradoksal mantık çağı (video, hologram, bilgisayar grafikleri). Sonuncu dönem, temsil mantığının aşındığı, gerçek zamanlı görüntülerin temsil edilen şeye, sonra gerçek zamana ve ardından mekâna hükmettiği bir momenti ifade eder (Virilio 1994, 63). Bu çağda, sanallık gerçekliğin yerini almaya başlar ve gerçeklik kavramı temelden sarsılır. Yapay zekâ destekli algoritmik imajlar tam da bu çağın bir ürünüdür; çünkü onlar da paradoksal mantığın işaret ettiği şekilde, gerçeklikle olan bağlarını koparmadan ama ona hükmederek işler. Bu görüntüler algoritmalar tarafından analiz edilir, öğrenilir ve yeniden üretilir; bu süreçte gerçek ile sanal arasındaki sınır giderek bulanıklaşır.

Tarihsel açıdan bakıldığında, Kartezyen perspektif öznelerin gerçekliğe yakın, tutarlı imgeler oluşturmasını sağlarken, bu sistem öznel bir konumdan nesnellik illüzyonu yaratır. Daha önce belirtildiği gibi perspektif kuralları yoluyla kurulan bu "nesnellik" aslında insan bakışının belirli bir türüdür. Fotoğrafla birlikte, gerçeklik ile imaj arasındaki ilişki farklılaşır; artık görüntü, fiziksel dünyayla doğrudan bir temas içinde üretilir. Roland Barthes'ın *noema*[8] kavramı, fotoğrafın bu doğrudanlığına işaret eder: Fotoğrafa içkin *noema* "bu vardı" (Barthes 2014, 98) anlamına gelen, "fotoğrafın öykünülemez özelliği" (2014, 96) olan, "fotoğrafta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamayacağım" (2014, 93) şeydir. Fotoğrafın konusu oradadır; onu inkâr etmek mümkün değildir. Buna karşın, algoritmik imajlar *noema*'nın yokluğuyla tanımlanır; çünkü bu imajlar herhangi bir zaman-mekân bağlamına ihtiyaç duymaksızın var olabilirler. Ancak bu bir kayıp olarak değil, temsil rejiminin dönüşümü olarak da okunabilir.

Dijital görsellik ve post-fotoğraf tartışmalarında, Kevin Robins'in "vizyonun rasyonelleştirilmesi" kavramı önemlidir. Robins'e göre, fotoğrafın

•••

8 *Noema*, Antik Yunancada "zihinsel obje" anlamına gelen, Edmund Husserl'in fenomenolojisinde yer alan ancak Roland Barthes'ın oldukça esnek bir şekilde kavramsallaştırdığı bir kavramdır. Platon'un *Noesis* alanı ile ilişkilidir. *Noesis* hakikate ulaşılan alandır ki içerisinde formların, hakikatin ve diyalektiğin yer aldığı, idealar dünyası burasıdır. Platon'un en aşağı seviyede gördüğü imajlar (*Eicasia, Pistis, Dianoia* ve *Noesis*) *Eicasia* alanında ve en üstün gördüğü hakikat *Noesis* alanında olmasına rağmen, *Noema*'nın bir imaj olan fotoğrafa dair olması -Barthes bu konuya dair bir şey söylememiş olsa da- oldukça ironiktir.

ölümünden söz edilirken, bu söylem genellikle dijital devrime atıfla gerekçelendirilir. Yeni teknolojilerin doğaları gereği "devrimci" oldukları düşüncesine karşı çıkan Robins, bu yaklaşımın teknolojik determinizmin bir varyantı olduğunu savunur. Eski teknolojilerin sınırlayıcı olduğu varsayılırken, yeni elektronik sistemlerin sınırsız yaratıcılık sunduğu öne sürülür (Robins 2013, 246-247). Oysa gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin zayıflamasıyla birlikte hayal gücü genişlemiş gibi görünse de Robins'e göre bu devrimsel anlatı aslında imajlara yönelik temel soruları göz ardı etme tehlikesi taşır: Onlara neden bakıyoruz, ne hissediyoruz, ne bekliyoruz? Öte yandan, Robins'in ifadesiyle "fotoğraf öldü" düşüncesi yaygınlık kazansa da tam tersinin geçerli olduğunu iddia ediyorum: Fotoğraf hiç olmadığı kadar canlıdır. Ancak bu, belki de artık işlev değiştirmiş bir canlılık biçimidir. Fotoğraflar giderek daha fazla şekilde makinenin "görebilmesi" için sabitlenmiş veri nesnelerine dönüşür. Bu yüzden ortadan kalkmak şöyle dursun, katlanarak çoğalmaktadırlar. Artık her şeyin kaydedildiği, makinenin görmediği tek bir an ya da nesnenin kalmadığı bir evren kurgusu içinde, fotoğraf neredeyse Charles Baudelaire'in deyimiyle "teknik bir destek aracına"[9] (Baudelaire 1956, 231-232) indirgenir. Bugün tatil fotoğrafları makineye bir şehrin nasıl algılandığını öğretir; *selfie*'ler insan yüzünü optimize eder; evcil hayvan fotoğrafları makineye türsel çeşitliliği tanıtır. Böylece fotoğraf, algoritmik imajların veri olarak adeta hammaddesi haline gelir.

•••

9 Charles Baudelaire'in pejoratif bir şekilde, fotoğrafın ortaya çıkışında ona atfettiği teknik bir destek aracı olması önerisi, günümüzde veri parçalarına indirgenen görsellerle birlikte bir anlamda gerçekleşmiş olabilir mi? Baudelaire şöyle der: "Fotoğrafın bazı işlevlerinde sanatı tamamlamasına izin verilirse, doğal müttefiki olan kalabalığın aptallığı sayesinde çok geçmeden onun yerini alacak ya da onu tamamen yozlaştıracaktır. O halde, gerçek görevine, yani bilimlerin ve sanatların hizmetkârı olma görevine geri dönmesinin zamanı gelmiştir: ama edebiyatı ne yaratan ne de tamamlayan matbaa ya da stenografi gibi çok mütevazı bir hizmetkâr görevidir bu. Turistin albümünü zenginleştirmek için acele etsin ve hafızasında eksik olan kesinliği gözüne geri kazandırsın; doğa bilimcinin kütüphanesini süslesin ve mikroskobik hayvanları büyütsün; hatta astronomun hipotezlerini doğrulamak için bilgi sağlasın; kısacası, mesleğinde mutlak bir olgusal kesinliğe ihtiyaç duyan herkesin sekreteri ve kâtibi olsun; bu noktaya kadar hiçbir şey daha iyi olamazdı. Zamanın yiyip bitirdiği bu yıkıntıları, bu kitapları, baskıları ve el yazmalarını, biçimleri çözülmekte olan ve hafızamızın arşivlerinde bir yer talep eden değerli şeyleri unutulmaktan kurtardığı için teşekkür edilmeli ve alkışlanmalıdır. Ancak, değeri yalnızca bir insanın ruhundan bir şeylerin eklenmesine bağlı olan herhangi bir şeye, elle tutulamaz ve hayali olanın alanına saldırmasına izin verilirse, o zaman bizim için çok daha kötü olacaktır!" (Baudelaire 1956).

Fotoğrafta birbirine sıkıca ve fiziksel olarak bağlı olan gösteren ve gösterilen ilişkisi, algoritmik imajlarda sembolik olarak devam etse de fiziksel gerçeklik düzleminde tamamen çözülür. Bu da fotoğrafın *memento mori*'sinin -ölümü hatırla- yerini algoritmik imajın "hiç var olmadığını hatırla" duygusuna, yani *memento non esse*'ye bırakmasına yol açar. Gördüğümüz yapay yüzler, duygulu bakışlarına rağmen hiç yaşamamış ve asla ölmeyecek varlıklardır. Bu ise dolaylı bir şekilde yine de *memento mori* etkisini sürdürür; çünkü yaşamış olanın değil, yaşamamış olanın yokluğunu hatırlatır, ölümlü olmayan karşısında ölümlülüğümüzün altını çizer.

Gerçeklikle kurulan bağ açısından, resim ile algoritmik imajlar arasında fotoğraftan daha güçlü bir akrabalık ilişkisi kurulabilir. Resim gerçeklikle birebir benzeşim kurmaz; çünkü sanatçının yaratıcı iç dünyası ile hakikatin kendisi arasında aşılması mümkün olmayan bir mesafe vardır. Bu bağlamda, algoritmik imajlar da resme benzer bir şekilde gerçekliğe sadece dolaylı yoldan yaklaşır. Böylece, Kartezyen perspektiften başlayıp fotoğrafla gerçeklik bağını sıkıca güçlendiren görsel temsil sisteminin, algoritmik perspektifle birlikte yeniden soyutluğa ve kurmaca temsile yöneldiği bir dönüşüme tanıklık ederiz. Ancak resimden farklı olarak algoritmik imaj, büyük veriye başka bir deyişle kolektif belleğe dayalı bir bağ ile yine de hakikate bağlıdır. Dolayısıyla artık hakikatle kurulan bağ, bir hayli dolaylı bir şekle bürünse de kendisine özgü yollarla yeni bir hakikat rejimine işaret eder. Bu süreçte özgünlük meselesi de farklı bir anlama bürünür. Eserin yaratıcısı kimdir? *Prompt*'ları giren özne mi, algoritmaları düzenleyen uzmanlar mı, yoksa veri kümeleri mi? Algoritmik görme, bu soruları daima açık uçlu bırakır; dolayısıyla hakikatin tekinsizleştiği bir görme rejimi inşa eder.

Yapay zekâ tabanlı görsel üretim araçları (*Midjourney, Sora, DaVinci* vb.), kullanıcı girdilerini görsel görüntülere dönüştürerek adeta dijital bir atölye işlevi görür. Burada insan bir nevi "yönetmen" konumundadır; ancak makine daima yönetmenin kontrol edemediği sürprizler yaratır. Algoritmanın rastlantısal veya yarı-rastlantısal üretim süreci, *heterotopya* kavramının çağdaş bir halidir. Foucault'nun heterotopya olarak nitelediği mekânlar, gerçeğin sınırlı uzamının aksine, birden çok gerçeklik katmanını aynı anda barındırır. Görsel üretim modellerinde üretilen imajlar da benzer biçimde paralel gerçeklikler yaratır; üstelik bu gerçeklikler, bazen belirli bir tutarlılık içinde olabilirken bazen tamamen kaotik bir yapı gösterir. Tam da bu çok katmanlılık, algoritmik görmenin özgürlüğünü ve tehlikesini aynı anda gözler önüne serer. Gözümüzün önünde beliren görüntülerin

"gerçekten" mi kaynaklandığı, yoksa verilerin ve algoritmanın "hayal gücü/halüsinasyonu/saçmalaması"[10] mı olduğunu bilemeyiz.

Sonuç ve Değerlendirme: Bir *Aufhebung*

Algoritmik görme biçimlerinin günümüz görsel kültüründeki ağırlığı giderek artıyor. Kartezyen perspektifin görece sabit ve lineer yapısından, veri temelli ve dinamik bir rejime geçiş yapıyoruz. Bu yeni rejim, teknik bir dönüşümün yanı sıra estetik duyumsamanın, etik kaygıların ve epistemolojik soru işaretlerinin çoğaldığı bir zemin yaratıyor.

Çalışmamda, Kartezyen görme rejiminden yola çıkarak bu görme biçimini üç temel boyutta ele aldım ve bu boyutları Erwin Panofsky, Pavel Florenski ve Jonathan Crary'nin ilgili çalışmaları doğrultusunda kategorize ettim. Üçlü sınıflandırma öznel olanın nesnelleştirilmesi, gözlemci ile gözlenen arasındaki ayrım ve görsel dünyanın parçalanması şeklinde çalışmada kendisine yer buldu. İlk kategori olan öznel olanın nesnelleştirilmesi, Panofsky'nin vurguladığı üzere, sanat da dâhil olmak üzere pek çok alanın bilimsel yöntemlerle ele alınması ve temsilin matematiksel bir mekân içinde

•••

10 Bazı yaklaşımlar, "halüsinasyon" teriminin insan zihnine özgü bir fenomeni tanımladığı için yapay zekâ sistemlerinin hatalarını açıklamakta yetersiz ve yanıltıcı olduğunu öne sürer. Bu nedenle bu tür durumları tanımlamak için "makine konfabülasyonu" ya da daha doğrudan biçimiyle "makine boş lafı" ya da "saçmalaması" (*bullshit*) terimlerinin kullanılması önerilir. Bu doğrultuda yazılmış "ChatGPT is Bullshit" (2024) başlıklı makale, neden "makine halüsinasyonu" yerine "makine saçmalaması" dememiz gerektiğini tartışır. Makale, büyük dil modellerinin (LLM'ler) insan benzeri metinler ve konuşmalar üretme yeteneklerinin son yıllarda yoğun ilgi gördüğünü belirtir. Ancak bu sistemler, çıktılarındaki sistematik hatalar nedeniyle sık sık eleştirilir. Bu hatalar genellikle "halüsinasyon" olarak adlandırılsa da yazarlar bu metaforun sorunlu olduğunu savunur. Çünkü kamuoyunun, politika yapıcıların ve yatırımcıların bu sistemleri nasıl değerlendirdiği, çoğunlukla teknik bilgiye değil, onlara dair kullanılan mecazi anlatımlara dayanır. "Halüsinasyon" terimi, makinelerin bir şekilde çevrelerini algıladıklarını ve bu algı üzerinden yanlış sonuçlara vardıklarını ima eder; bu da hem makine kapasitesine dair abartılı beklentilere yol açar hem de toplumsal düzeyde yersiz kaygılar yaratabilir. Hicks, Humphries ve Slater'a göre, makineler gerçekliği yanlış anlamaz; çünkü zaten ne bir algıya ne de bir inanışa sahiptir. Yaptıkları şey, kasıtlı veya bilinçli olmayan bir şekilde, herhangi bir gerçeklik doğrulaması yapmaksızın dil üretmektir. Bu durum halüsinasyon değil, tam anlamıyla "boş laf" üretmektir (Hicks, Humphries ve Slater 2024, 37). Yazarlar, bu tespitin daha isabetli bir bilim ve teknoloji iletişimi sunduğunu ileri sürer.

düzenlenmesi anlayışına karşılık gelir. Bu, Kartezyen rasyonalitenin tüm görsel ve düşünsel alana nüfuz ettiği bir çerçevedir. İkinci kategori, Crary'nin teorik çerçevesinde belirginleşen gözlemci-gözlenen ayrımıdır. Perspektif tekniği, izleyiciyi belirli ve sabit bir konuma yerleştirirken nesnesinden mesafeli kılar; ancak Crary'ye göre fotoğraf teknolojisinin yükselişiyle birlikte bu ayrım silikleşmeye başlar ve bakış ile nesne arasındaki mesafe yeniden kurgulanır. Üçüncü boyut olan görsel dünyanın parçalanması ise önceki iki eksene bağlı olarak mekânsal bütünlüğün yitimiyle ilgilidir. Bu parçalanma hem fiziksel hem de algısal düzeyde bir dağılmayı ima ederken, aynı zamanda heterotopyaya dayalı ve çok odaklı bir görsel mekân anlayışı anlamına gelir.

Öte yandan, literatürde giderek yaygınlaşan "makine görme biçimi" ifadesi yerine "algoritmik görme biçimi" kavramını tercih etmenin iletişim açısından daha isabetli olduğunu savunmaya devam ediyorum. "Makine görme biçimi" ifadesi, yalnızca makinelere faillik ve öznellik atfedilmesine neden olan bir yanılsama yaratmakla kalmaz; aynı zamanda görsel süreçleri biçimlendiren yegâne otoritenin makine olduğu gibi indirgemeci bir anlam da taşır. Buna karşılık "algoritmik görme biçimi" kavramı, belirli bir nesneye ya da araca değil, daha geniş bir işleyiş mantığına, yani bir paradigma ya da düzenek olarak çalışan yapısal bir sisteme işaret eder. Bu açıdan bakıldığında, "algoritmik" olan, yalnızca bir makine ya da ona dair teknik bir görme kapasitesine işaret etmekten ziyade görsel düzenlemelerin, veri akışlarının, hesaplama biçimlerinin ve temsil rejimlerinin bütününü kapsayan epistemolojik bir alan olarak değerlendirilebilir. Tıpkı Kartezyen perspektifin teknik alanın yanı sıra aynı zamanda bir dünya görüşü olması gibi, algoritmik görme biçimi de daha geniş bir anlam evrenine ait sistematik bir çerçeve sunar.

Bu noktada, Kartezyen görme biçimi ile algoritmik görme biçimi arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine anlamak için üç temel boyutu aynı zamanda algoritmik perspektif açısından yeniden değerlendiriyorum. Bu değerlendirme, yalnızca üç dönemsel görme rejimi ve bunlar arasındaki iki dönüşün arasındaki benzerlikleri değil, aynı zamanda bu rejimlerin birbirini nasıl dönüştürdüğünü ve içerdiğini de ortaya koymayı amaçlıyor.

Bu üçlü yapının ilk boyutunda, öznel olanın nesnelleştirilmesi meselesi çerçevesinde, makinenin Kartezyen perspektifin bu temel ilkesini yalnızca sürdürmekle kalmayıp, onu daha da katı bir biçimde pekiştirdiği görülür. Makineye atfedilen nesnellik, insan algısının sınırlılıklarını aşan bir kesinlik ve tarafsızlıkla ilişkilendirilir; bu durum dijital rasyonaliteye duyulan güçlü bir inançla desteklenir. Sayısal hesaplama, ölçülebilirlik ve standartlaştırma gibi

teknik kavramlar, nesnelliğin neredeyse tartışmasız bir temsili haline getirilir. Böylece, makine tarafından üretilen verilerin ve imajların tarafsız ve hatasız olduğu düşüncesi, Kartezyen düşüncenin içselleştirdiği rasyonel düzen fikrinin dijital çağdaki karşılığına dönüşür. Bu bağlamda, öznel yorumların dışlandığı, yalnızca hesaplanabilir olanın muteber sayıldığı bir görme rejimi tesis edilir. Makine nesnelliği etrafında kurulan bu yapı, insanın görsel ve bilişsel katkısını silikleştirirken, epistemolojik gücünü artırdığı iddia edilen bir algoritmik bakışın hâkimiyetini tesis eder. Makineye atfedilen bu nesnellik iddiası büyük verinin ismiyle müsemma olan devasa içeriğinden dolayı iddia olarak kalmaya devam etse de görünürde bu kategorinin aşırılaştığını söylemek mümkündür.

İkinci boyut olan gözlemci ile gözlenen arasındaki ayrım, fotoğrafla birlikte çözülmeye başlamıştı; izleyici ile görüntü arasındaki mesafe kaybolmaya yüz tutmuştu. Algoritmik dispositifte ise bu çözülme, yerini daha ileri bir iç içe geçişe bırakır: Kullanıcı yalnızca bakan değil, aynı zamanda verileriyle görüntünün üretimine doğrudan katılan, verisi üzerinden nesneleşen bir aktöre dönüşür. Böylece gözlemci ve gözlenen arasındaki sınırlar çok daha geçirgen bir hâle gelir.

Üçüncü boyut olan görsel dünyanın parçalanması hem önceki iki boyutun sonucunda hem de dijital medya sisteminin yapısal özellikleriyle doğrudan bağlantılıdır. Kartezyen perspektifte var olan tekil, sabit ve merkezi bakış açısı, algoritmik görme biçiminde yerini çoklu, dağınık ve eşzamanlı bakış rejimlerine bırakır. Bu da algoritmik imajları -özellikle ekran dolayımı sayesinde- Foucault'nun deyişiyle "heterotopik mekânlar"a çevirir. Başka bir deyişle içinde birden fazla hakikat rejiminin eşzamanlı olarak var olabildiği dijital görüntü alanlarından bahsetmek mümkün olmaya başlar.

Bu karşılaştırmalı çözümlemeden çıkan temel sonuç şudur: Kartezyen perspektifin temel kategorileri -nesnelleştirme, ayrım, mekânsal parçalanma- algoritmik görme biçiminde ya daha ileri taşınmakta (aşırılaştırma), ya yapısal olarak dönüştürülmekte (aşma) ya da hâlâ bir şekilde korunmaktadır (içerme). Dolayısıyla üç görme biçimi arasında Hegelci anlamda bir *aufhebung* ilişkisi bulunur. Kartezyen rejim, algoritmik rejim tarafından hem korunur hem aşılır hem de yeni bir düzeyde yeniden tesis edilir. Bu anlamda algoritmik görme biçimi, Kartezyen perspektifi *aufheben* eder: Yadsır çünkü sabit bakışın hâkimiyetini ortadan kaldırır; korur, çünkü temsil hâlâ geometrik hesaplamalara, optik modellere ve mekânsal düzene dayanır; dönüştürür çünkü bu temsil artık insani bakışa değil, hesaplamanın kendi zamansallığına

ve ritmine göre işler. En basit şekilde yeniden ifade etmenin bir yolu olarak iç içe geçmiş üç adet küme düşünebilirsiniz. En içte yer alan kümede Kartezyen perspektif, bir dışındakinde fotoğrafik perspektif ve nihayet en kapsayıcı ve en dış kümede ise algoritmik perspektif yazıyor olsun. İşte *aufhebung*, daha somut bir şekilde "görünen" bu görselleştirmede hem bazı konvansiyonların içerilmesini hem de bazılarının kümenin dışına taşmasını niteler.

Dolayısıyla *Rönesans Rüyaları*, yalnızca teknolojik açıdan estetik bir deney değil, aynı zamanda modern görmenin tarihsel diyalektiğini somutlaştıran ve bu çağın izini üzerinde taşıyan bir görseldir. Kartezyen rejim burada bastırılmaz, tersine, veri bulutunun içinden süzülerek yeni bir biçimde görünür hale gelir. Bir yandan da çağın hızıyla, yarım kalmışlığıyla, akışkanlığıyla, "yakalanamazlığıyla" uyum içerisindedir. Algoritmik görme, Rönesans'ın optik aklını "aşarken" bir yandan da onu içinde taşır; tıpkı Hegel'in söylediği gibi "doğrudanlığını yitiren ama yok olmayan" bir miras gibidir. Bu da görme biçimlerinin tarihselliğinin evrimsel bir süreç gibi daima ileriye doğru akmadığını, bazı nüveler korunmakla birlikte bazı nüvelerin ya kısmen dönüştüğünü ya da geride kalıp tamamen çözüldüğünü gösterir. Bu analizin *aufhebung* kavramıyla birlikte ele alınması aynı zamanda, kavramın semantiği gereği tarihte çizgisel bir evrim gidişatına, zamanın ilerleme lehine aktığı düşüncesine tamamen zıt olmasıyla da ilintilidir.

Gelecek günler neler getirecek bilinmez ancak günümüzde yapay zekânın estetik üretim kapasitesi, insan yaratıcılığına doğrudan rakip olmaktan ziyade onu kendi üzerinde yeniden düşündüren yeni bir ufka işaret ediyor. Bu ufuk, eleştirel bir sorgulamayı da beraberinde getiriyor. Algoritmaların estetiği kimliği, hakikati ve sanatsal özgünlüğü yeniden tanımlarken, bizler de "neler görüyoruz?" sorusuna yeniden ve belki de bitimsiz bir merakla yaklaşmak zorunda kalıyoruz. Disiplinlerarası bir odakla yapay zekânın hem potansiyellerini hem de içerdiği riskleri anlamak, günümüzün en acil entelektüel görevlerinden biri olarak karşımızda duruyor.

Kaynakça

Anadol, Refik. 2021. *Sanatın Dönüşümü: Refik Anadol*. Düzenleyen Ahmet Ertuğrul Toğay ve Damla Yiğit. https://www.youtube.com/watch?v=4j09jfe51-k.

Anadol, Refik. 2023. *Information.* Erişim tarihi: 15 Ekim 2025. https://refikanadol.com/information/.

Anadol, Refik. 2025. *Refik Anadol.* Erişim tarihi: 15 Ekim 2025. https://refikanadol.com/refik-anadol/.

Artun, Ali. 2013. "Sunuş." *Modern Hayatın Ressamı* içinde, yazan Charles Baudelaire. Çeviren Ali Berktay. İstanbul: İletişim Yayınları.

Azar, Mitra, Geoff Cox ve Leonardo Impett. 2021. "Introduction: Ways of Machine Seeing." *AI & SOCIETY* 36: 1093–1104.

Barthes, Roland. 2014. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler.* Çeviren Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Baudelaire, Charles. 1956. *The Mirror of Art: Critical Studies*. Çeviren With Notes. New York: Doubleday Anchor Books.

Bayar, Arzu. 2024. "Özne-İmaj-Teknoloji Ekseninde Yapay Zeka Üzerine Bir Soruşturma." Yayımlanmış Doktora tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Benjamin, Walter. 2016. *Pasajlar*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, John. 2019. *Görme Biçimleri.* Çeviren Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.

Cox, Geoff. 2016. "Ways of Machine Seeing." *Unthinking Photography*. https://unthinking.photography/articles/ways-of-machine-seeing.

Crary, Jonathan. 2015. *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine.* Çeviren Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.

Crawford, Kate. 2021. *Atlas of AI.* New Haven: Yale University Press.

Descartes, Rene. 2007. *Felsefenin İlkeleri.* Çeviren Mesut Akın. İstanbul: Say Yayınları.

Descartes, Rene. 2020. *Yöntem Üzerine Konuşma.* Çeviren Murat Erşen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Florenski, Pavel. 2017. *Tersten Perspektif.* Çeviren Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları.

Foucault, Michel. 2011. *Entelektüelin Siyasi İşlevi.* Çeviren Işık Ergüden, Osman Akınhay ve Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. 2021. *Özne ve İktidar.* Çeviren Işık Ergüden ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2010. *The Science of Logic.* Çeviren George di Giovanni. Cambridge: Cambridge University Press.

Hicks, Michael Townsen, James Humphries ve Joe Slater. 2024. "ChatGPT is bullshit." *Ethics and Information Technology 26*: 26-38.

Jay, Martin. 1988. "Scopic Regimes of Modernity" *Vision and Visuality* içinde, düzenleyen Hal Foster: 3-23. Dia Art Foundation.

https://www.ces.uc.pt/ficheiros2/files/Martin_Jay_Scopic_Regimes_of_Modernity.pdf

Panofsky, Erwin. 2012. *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar.* Çeviren Orhan Düz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Panofsky, Erwin. 2017. *Perspektif: Simgesel Bir Biçim.* Çeviren Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları.

Price, Mary. 2004. *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem*. Çeviren Ayşenaz Koş ve Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Robins, Kevin. 2013. *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası.* Çeviren Nurçay Türkoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sayın, Zeynep. 2020. *İmgenin Pornografisi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Sayın, Zeynep. 2024. *Çizginin Boşluğu.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Virilio, Paul. 1994. *The Vision Machine: Perspectives.* Çeviren Julie Rose. Indiana University Press.

Wilde, Lukas R. A. 2023. "Generative Imagery as Media Form and Research Field: Introduction to a New Paradigm." *IMAGE The Interdisciplinary Journal of Image Sciences* 37 (1): 6-33.